ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ



Πολιτικές δολοφονίες και εγκλήματα στη Θεσσαλονίκη

Ο κόσμος του Κάρολου Τσίζεκ

100 χρόνια του βρεφοκομείου «Άγιος Στυλιανός»

40 17
2012 €8

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΡΓΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Τίτλος: **INTRUSION**
Διαστάσεις: 29x33x67 εκ.
Τεχνική: Γλυπτική με τσιμέντο
Σάντζε Μιττάλ, Θεσσαλονίκη, 2012

Ο **Σάντζε Μιττάλ (Sanjay Mittal)** γεννήθηκε στην Ινδία το 1965. Είναι διπλωματούχος της Σχολής Καλών τεχνών του Νέου Δελχί. Αποφοίτησε το 1987 (B.F.A). Το 1989 τελείωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στη γλυπτική (M.F.A). Κατά τη διάρκεια των σπουδών του, στο πρώτο έτος πήρε το πρώτο βραβείο στην πλαστική του πηλού και βραβεύτηκε με αργυρό και χάλκινο μετάλλιο (1984 και 1987). Το 1991 κέρδισε το πρώτο βραβείο γλυπτικής στον ετήσιο εθνικό διαγωνισμό Yuva mahotsava στο Δελχί. Το 2001 του απονεμήθηκε έπαινος στην Πανελλήνια Έκθεση Μινιατούρας στο Βαφοπούλειο. Συμμετείχε σε πολλές ομαδικές καθώς και σε πολλές σημαντικές κρατικές εκθέσεις στο Δελχί, από το 1986 έως το 1991. Στην Ελλάδα πραγματοποίησε ατομική έκθεση το 1994 στο Γαλλικό Ινστιτούτο και το 1996 στις Σέρρες· ακόμη, συμμετείχε σε 38 ομαδικές εκθέσεις. Συμμετείχε επίσης σε συμπόσια γλυπτικής από το 1997 στην Ειδομένη, στη Ραιδεστό και στο Ασβεστοχώρι, καθώς και σε δύο συμπόσια που έγιναν στην Αιανή Κοζάνης το 2008 και το 2009. Έργα του υπάρχουν στη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης του Νέου Δελχί, της Καλκούτας και της πόλης Chandigarh, καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές στην Ινδία και σε άλλες χώρες. Είναι μέλος του Επιμελητήριου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος.

Στο προηγούμενο τεύχος του ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ, τεύχος 16-Μάρτιος 2012, αναφέρθηκε λανθασμένα ότι το εικαστικό έργο που απεικονίζεται στη σελίδα 91 δημιουργήθηκε από τον Σάντζε Μιττάλ. Ζητούμε συγγνώμη τόσο από τον καλλιτέχνη όσο και τους αναγνώστες του περιοδικού για το λάθος παραδρομής.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
Τριμηνιαία Επιθεώρηση Πολιτισμού

Περίοδος Τρίτη
Τεύχος 17/40
Ιούνιος 2012

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Σταύρος Ανδρεάδης

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΕΥΧΟΥΣ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Αριστείδης Αντονάς, Δημήτρης Αρβανίτης, Πελαγία Αστρεινίδου, Γιάννης Βανίδης, Άρις Γεωργίου, Αλέξης Δάλλας, Αλέξης Ζήρας, Γλυκερία Καλαϊτζή, Στέργιος Καράβατος, Ευμορφία Καραμπατάκη, Κάτια Κιλεσοπούλου, Δημήτρης Κόκορης, Γιώργος Κορδομενίδης, Θωμάς Κοροβίνης, Πέτρος Μαρτινίδης, Θεύλη Μισιρλόγλου, Αίγλη Μπρούσκου, Άρης Παπάζογλου, Ντίνος Χριστιανόπουλος, Φίλιππος Ωραιόπουλος

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ Άρις Γεωργίου
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ / PRE-PRESS De Novo
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ / ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Μαρία Αργυρίου 2310 551754
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Γιώργος Κορδομενίδης
ΕΚΤΥΠΩΣΗ Σκορδόπουλος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Κέντρο του βιβλίου
Λασσάνη 3, 546 22 Θεσσαλονίκη 2310 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΑΛΑΙΩΝ ΤΟΜΩΝ
Παραγγελίες 2310 551754
www.peebe.gr
Τιμή τεύχους 8 €
Ετήσια συνδρομή: εσωτερικού 30 € / Ευρώπης 50 € / λοιπών χωρών 60 €

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
Φράγκων 6-8, 546 26 Θεσσαλονίκη
Τηλέφωνο επικοινωνίας: 2310 551754
Fax: 2310 551748
e-mai: info@peebe.gr
www.peebe.gr



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠΟΛΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΟΥΣ 17[40]

του ΣΤΑΥΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΔΗ



Δύο Ελλάδες

Η συγκρότηση ενός λαού σε πολιτική κοινωνία δεν είναι δεδομένη, δεν είναι κάτι που χαρίζεται αλλά κάτι που δημιουργείται.

Κορνήλιος Καστοριάδης

Μέσα στην ένταση και τις κραυγές της σκοτεινής αυτής εποχής που ζούμε, προβάλλει ένα ξεκάθαρο σκηνικό:

Υπάρχουν σήμερα δύο διαφορετικές Ελλάδες.

Η πρώτη είναι η Ελλάδα που θέλει να φύγει μπροστά και να γίνει μια σύγχρονη χώρα, όπου θα λειτουργούν θεσμοί και θα υπάρχει αξιοκρατία και πολιτισμός. Οι Έλληνες που ανήκουν στην Ελλάδα αυτή είναι αποφασισμένοι να αγωνιστούν για το όραμά τους και πρόθυμοι να υποβληθούν ακόμη και σε προσωπικές θυσίες, για να το πετύχουν. Δεν περιμένουν από κανέναν να τους ακούσει.

Η δεύτερη είναι η Ελλάδα που επιμένει στο χθες, καθώς θεωρεί κεκτημένο δικαίωμά της τον τρόπο με τον οποίο έζησε τις τελευταίες δεκαετίες. Εχθρός της επομένως είναι όποιος διανοηθεί να τον αλλάξει.

Οι Έλληνες της Ελλάδας αυτής φοβούνται, ίσως, ότι σε μία νέα κοινωνία θεσμών, αξιοκρατίας και πολιτισμού οι ίδιοι δεν θα έχουν θέση ή τουλάχιστον δεν θα έχουν τη θέση που είχαν μέχρι τώρα. Συσπειρώνονται λοιπόν γύρω από οποιονδήποτε τους υποσχεθεί ότι όλα θα μείνουν όπως έχουν. Αυτό τους είναι αρκετό.

Οι δύο αυτές Ελλάδες δεν είναι ταξικά χωρισμένες, όπως συνέβαινε σε άλλες κρίσιμες εποχές στο παρελθόν. Συνυπάρχουν σε κάθε κοινωνικό και επαγγελματικό χώρο, στον ιδιωτικό και τον δημόσιο τομέα, σε κάθε ηλικιακή ομάδα και σε κάθε μορφωτικό επίπεδο. Και αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό.

Φοβάμαι ότι η δεύτερη Ελλάδα είναι (ακόμα...) πολύ πολυπληθέστερη από την πρώτη... ■

του **ΑΡΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Φωτεινοί άνθρωποι σε σκοτεινούς καιρούς στη γερμανοκρατούμενη Θεσσαλονίκη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη, σχεδόν άγνωστη στο ευρύ κοινό, ιστορία δύο προξένων, ενός έφεδρου λοχαγού, ενός Ιταλοεβραίου πράκτορα των μυστικών υπηρεσιών του ιταλικού στρατού και μιας χούφτας υπαλλήλων του Βασιλικού Γενικού Προξενείου της Ιταλίας στη Θεσσαλονίκη, που κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής έσωσαν από τη μεταφορά στα γερμανικά στρατόπεδα συγκέντρωσης και τον βέβαιο θάνατο εκατοντάδες Ιταλοεβραίους και Ελληνοεβραίους της Θεσσαλονίκης.

Η ιστορία έγινε γνωστή σαράντα χρόνια αργότερα από το ημερολόγιο ενός εκ των πρωταγωνιστών της, του έφεδρου λοχαγού της ιταλικής μεραρχίας Aqui, Lucillo Merci (Λουτσίλο Μέρτσι). Ο Merci το 1983, έναν χρόνο πριν από τον θάνατό του, έστειλε ένα αντίγραφο του ημερολογίου του στο Μουσείο του Ολοκαυτώματος Yad Vashem στην Ιερουσαλήμ. Το ημερολόγιο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του Yad Vashem το 1987, με επιμέλεια του Joseph Rochlitz[1] και εισαγωγή του μελετητή Menachem Shelach.[2] Ας πάρουμε όμως την ιστορία από την αρχή.

Η αποτυχημένη προσπάθεια του Μουσολίνι να καταλάβει την Ελλάδα ανάγκασε τον Χίτλερ να επέμβει για να σώσει την τιμή του συμμάχου του. Στις 6 Απριλίου 1941 τα γερμανικά στρατεύματα, με ορμητήριο το έδαφος των συμμάχων τους Βουλγάρων, εξαπολύουν σφοδρή επίθεση εναντίον της Ελλάδας και διασπούν τη λεγόμενη Γραμμή Μεταξά, παρά τη σθεναρή και ηρωική αντίσταση των λιγοστών υπερασπιστών της. Στις 9 Απριλίου καταλαμβάνουν τη Θεσσαλονίκη, όπου στις 23 ο στρατηγός Τσολάκογλου, παρά την αντίθεση της ηγεσίας του στρατού και της ελληνικής κυβέρνησης, υπογράφει την «άνευ όρων» συνθηκολόγηση και η χώρα μοιράζεται στις δυνάμεις του Άξονα. Η πρωτεύουσα, η Πελοπόννησος, η Κεντρική Ελλάδα, η Ήπειρος και τα περισσότερα νησιά τίθενται υπό ιταλική διοίκηση· η Ανατολική Μακεδονία και η Θράκη μέχρι την Αλεξανδρούπολη υπό βουλγαρική διοίκηση, ενώ η Κρήτη, τα νησιά του Β. Αιγαίου, ο Πειραιάς και η υπόλοιπη Μακεδονία υπό γερμανική.

Στις 20 Ιανουαρίου 1942 πραγματοποιείται στη Βάνζεε[3] διάσκεψη δεκαπέντε ανώτερων στελεχών του Γ΄ Ράιχ, που αποφασίζουν την «τελική λύση του εβραϊκού ζητήματος» με την εξόντωση ολόκληρου του εβραϊκού πληθυσμού της Ευρώπης. Η διάσκεψη ξεκινά με τη δήλωση του Ράινχαρντ Χάιντριχ[4] «Η Ευρώπη πρέπει να εκκαθαριστεί από

1. Rochlitz Joseph, Shelach Menachem, "Experts from the Salonika Diary of Lucillo Merci", στο περιοδικό του *Yad Vashem Studies*, τ. 18, 1987. Ο J. Rochlitz είναι και ο σκηνοθέτης του φιλμ *Ο δίκαιος εχθρός*, που αφιέρωσε στους Ιταλούς οι οποίοι προστάτεψαν και έσωσαν Εβραίους στην κατεχόμενη Ευρώπη.
2. Ο M. Selach έχει γράψει ένα βιβλίο για τη διάσωση, με τη βοήθεια των Ιταλών, των Εβραίων της Κροατίας το 1941-1943.
3. Παραλίμνιο προάστιο του Βερολίνου.
4. Ο Χάιντριχ ήταν ο υπ' αριθμόν δύο στην ιεραρχία των Ες Ες μετά τον Χίμλερ.
5. Ιστοσελίδα της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης.



Μνημείο του Ολοκαυτώματος στην πλατεία Ελευθερίας.

τους Εβραίους, από την Ανατολή ίσαμε τη Δύση». Για την υλοποίηση αυτής της απόφασης, τον Απρίλιο του 1942 φθάνει στη Θεσσαλονίκη, όπου ζούσαν τα 2/3 των Εβραίων της Ελλάδας, ο εισαγγελέας δρ. Μαξ (Μαξιμίλιαν) Μέρτεν, που τοποθετείται πολιτικός σύμβουλος της Βερμαχτ. Οι πρώτες ενέργειες των ναζί αποβλέπουν στην απομόνωση των Εβραίων από την οικονομική και κοινωνική ζωή της πόλης. Απαγορεύουν την είσοδό τους σε καφενεία, ζαχαροπλαστεία, κινηματογράφους, θέατρα και τους επιτρέπουν να επιβιβάζονται μόνο στο τελευταίο βαγόνι των τραμ. Επιτάσσουν το νοσοκομείο «Χιρς», πολλά εβραϊκά σπίτια (τα οποία κυριολεκτικά λεηλατούν), διατάζουν όλους τους Εβραίους να παραδώσουν τα ραδιόφωνά τους, καταστρέφουν τα γραφεία της Κοινότητας, τις πλουσιότερες εβραϊκές βιβλιοθήκες και φυλακίζουν τα μέλη του Κοινοτικού Συμβουλίου.

Στις 11 Ιουλίου, περίπου 9.000 άνδρες Εβραίοι ηλικίας 18 ώς 45 ετών διατάζονται να παρουσιαστούν στην πλατεία Ελευθερίας. Εκεί, κάτω από τον καυτό καλοκαιρινό ήλιο, αφού υφίστανται ξυλοδαρμούς και απερίγραπτα μαρτύρια, καταγράφονται και οδηγούνται σε καταναγκαστικά στρατιωτικά έργα (δρόμους, γέφυρες κτλ.) σε πόλεις της Κεντρικής και της Δυτικής Μακεδονίας. Η Κοινότητα θα καταβάλει στους ναζί 2,5 δισ. δρχ. για να τους απελευθερώσει. Στο τέλος του ίδιου χρόνου, οι ναζί κατάσχουν τις ανθούσες εβραϊκές επιχειρήσεις, υποχρεώνουν τους ιδιοκτήτες καταστημάτων να αναρτήσουν στις προθήκες τους πινακίδα που να προειδοποιεί ότι το κατάστημα είναι εβραϊκό και καταστρέφουν το εβραϊκό νεκροταφείο.[5]

Στις 6 Φεβρουαρίου 1943 φτάνουν στη Θεσσαλονίκη, σταλμένοι από τον Άιχμαν, οι λοχαγοί των Ες Ες Αλόις Μπρούνερ





Το «Μαύρο Σάββατο» στην πλατεία Ελευθερίας στις 11 Ιουλίου 1942.

και Ντίτερ Βισλιτσένι. Μαζί με τον Μέρτεν, το «τερτσέτο των χασάπηδων της Θεσσαλονίκης» βάζει σε κίνηση τον μηχανισμό για το οριστικό ξεκλήρισμα των Εβραίων, που υποχρεώνονται τώρα να συντάξουν αναλυτικές δηλώσεις των περιουσιακών τους στοιχείων, να φορούν το κίτρινο άστρο του Δαβίδ και να κατοικούν σε ορισμένες μόνο συνοικίες (γκέτο). Στις 6 Μαρτίου 1943 απαγορεύεται η έξοδος των Εβραίων από τα γκέτο, ενώ στον εβραϊκό συνοικισμό Βαρόνου Χιρς, δίπλα από τον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό, στήνεται το σκηνικό για την τελευταία πράξη της τραγωδίας. Εκεί θα οδηγηθεί το ανθρώπινο κοπάδι έτοιμο να παραδοθεί στη σφαγή.

Από τις 15 Μαρτίου ώς τις 10 Αυγούστου 1943 μεταφέρθηκαν, σε 19 αποστολές, στα στρατόπεδα του Άουσβιτς-Μπιρκενάου 46.091 Εβραίοι της Θεσσαλονίκης. Κάθε συρμός αποτελούνταν από 40-50 βαγόνια μεταφοράς ζώων και σε κάθε βαγόνι στοιβάζονταν 60 και πλέον άνθρωποι, με ένα βαρέλι νερό και άλλο ένα για την αφόδευση. Στις δέκα μέρες που διαρκούσε το ταξίδι, πολλοί ηλικιωμένοι και μικρά παιδιά πέθαναν από τις κακουχίες και το κρύο. Στις 19 Αυγούστου ο Μπρούνερ αναφέρει στον Άιχμαν πως «η πόλη της Θεσσαλονίκης είναι καθαρή». Από τα στρατόπεδα σώθηκαν και επέστρεψαν στην πόλη μόνο 1.950 Εβραίοι, δηλαδή το 4% του πληθυσμού της Κοινότητας, και από αυτούς οι μισοί μετανάστευσαν στο Ισραήλ και τις Η.Π.Α.

Τον Φεβρουάριο του 1942 τοποθετείται πρόξενος της Ιταλίας στη Θεσσαλονίκη ο ήρωας του πρώτου παγκόσμιου πολέμου Guelfo Zamboni (Γκουέλφο Τζαμπόνι). Η τοποθέτησή του στη Θεσσαλονίκη, όπου ζούσαν πάνω από 50.000 Εβραίοι, δεν πρέπει να ήταν τυχαία. Στενός συνεργάτης του Ιταλού πρέσβη στο Βερολίνο Bernardo Attolico (Μπερνάντο Αττόλικο), ο Zamboni συμμεριζόταν τα αντιναζιστικά του αισθήματα. Αν και ο ίδιος ήταν μεταξύ των πρώτων οπαδών του φασιστικού κόμματος,[6] εντούτοις όχι απλώς αντιπαθούσε, αλλά ήταν σφοδρός πολέμιος των ναζιστών για τη συμπεριφορά τους έναντι των Εβραίων και άλλων πληθυσμιακών ομάδων της Ευρώπης. Στο προξενείο υπηρετούσε ήδη, φαινομενικά ως υποπρόξενος, ο Ιταλοεβραίος[7] Riccardo Rosenberg (Ρικάρντο Ρόζενμπεργκ), πράκτορας της ιταλικής S.I.M. (Στρατιωτική Υπηρεσία Πληροφοριών).

Όπως προαναφέρθηκε, με την άφιξη του Μέρτεν άρχισαν οι περιορισμοί και οι διακρίσεις για τους Εβραίους της πόλης. Ο Zamboni, που απεχθανόταν τις ναζιστικές μεθόδους, βρέθηκε μπροστά στο δίλημμα: να μείνει αμέτοχος και αδιάφορος στα όσα συνέβαιναν στους Εβραίους ή να ακούσει τη φωνή της συνείδησής του και να πράξει σύμφωνα με αυτήν; Διάλεξε τη σωστή πλευρά, ακολουθώντας τη συνείδησή του. Καθοριστικό ρόλο στη λήψη αυτής της απόφασης διαδραμάτισε η απάντηση που έδωσε ο υπεύθυνος του εβραϊκού ζητήματος του ιταλικού Υπουργείου Εξωτερικών Giuseppe Bastianini (Τζουζέπε Μπαστιανίνι)[8] στον Ιταλό πρόξενο στο Παρίσι. Η απάντηση αυτή κοινοποιήθηκε σε όλα τα ιταλικά προξενεία των κατεχόμενων από τους ναζί χωρών. Συγκεκριμένα, οι περιορισμοί και η κακομεταχείριση των Εβραίων της Γαλλίας ώθησαν τον Ιταλό πρόξενο στο Παρίσι, στα τέλη Μαΐου του 1942, να ζητήσει οδηγίες από το Υπουργείο Εξωτερικών της χώρας του για τη στάση που έπρεπε να κρατήσει έναντι των ναζιστών σε περίπτωση που οι διακρίσεις επεκτείνονταν και στους Εβραίους ιταλικής υπηκοότητας. Η απάντηση ήταν ότι «οι Εβραίοι ιταλικής υπηκοότητας είναι πρώτα απ' όλα Ιταλοί και απολαμβάνουν της διπλωματικής κάλυψης, όπως και οι υπόλοιποι Ιταλοί πολίτες. Πρέπει να προστατευθούν γιατί δεν υπόκεινται στους περιορισμούς που θέτει η ναζιστική Γερμανία».

Σε εκτέλεση της απόφασης αυτής, ο Zamboni στην αρχή περιορίστηκε στην προστασία μόνον των Εβραίων που είχαν ιταλική υπηκοότητα. Παράλληλα όμως βομβάρδιζε με τηλεγραφήματα τον Ιταλό πρέσβη στην Αθήνα Pellegrino Ghigi (Πελεγκρίνο Γκίτζι) και το ΥΠ.ΕΞ., αναφέροντας τις ωμότητες των ναζί έναντι των Εβραίων και ζητώντας τους την άδεια να εκδίδει πιστοποιητικά υπηκοότητας, έστω και προσωρινά, και στους συγγενείς των Ιταλών υπηκόων του προξενείου του. Στις 23 Ιουλίου 1942, λίγες μέρες μετά το «Μαύρο Σάββατο», γράφει στον πρέσβη: «Ζητώ να υπαχθούν [οι Εβραίοι] σε όλες τις διακρίσεις των δικών μας φυλετικών νόμων, όχι όμως να εγκαταλειφθούν στο μίσος και στους νόμους άλλων χωρών».[9]

6. Στις 28 Οκτωβρίου 1922 είχε λάβει μέρος στην «πορεία προς τη Ρώμη», που ανάγκασε τον βασιλιά Βίκτορα Εμμανουήλ Γ΄ να προσφέρει την πρωθυπουργία της χώρας στον Μπενίτο Μουσολίνι.
7. Είχε βαφτιστεί χριστιανός το 1927.
8. Ο Bastianini ήταν υψηλόβαθμο στέλεχος του Φασιστικού Κόμματος και πρώτος γραμματέας των ιταλικών κοινοτήτων του εξωτερικού.
9. Εννοώντας βέβαια τη Γερμανία.

Τον Σεπτέμβριο 1942 η γερμανική κυβέρνηση ρωτά επίσημα την ιταλική αν είναι διατεθειμένη να εγκαταλείψει τους Εβραίους πολίτες της στην κοινή τύχη όλων των άλλων, ή αν προτιμάει να τους επαναπατρίσει. Η επίσημη απάντηση που δόθηκε τον επόμενο μήνα είναι η ίδια που δόθηκε στον Ιταλό πρόξενο στο Παρίσι πριν από τρεις μήνες. Το γεγονός εξόργισε τον Γερμανό ΥΠ.ΕΞ. Ιωακείμ Ρίμπεντροπ, που αποκάλεσε τον Bastianini «επίτιμο Εβραίο»! Η νέα απάντηση λύνει τελείως τα χέρια του Zamboni, που εκδίδει τώρα ψευδή πιστοποιητικά σε όσους περισσότερους Εβραίους μπορεί. "Ανακαλύπτει" μακρινές συγγένειες με Ιταλούς, αξιοποιεί την ομοιότητα εβραϊκών επωνύμων με αντίστοιχα ιταλικά και φθάνει στο σημείο να εκμεταλλευτεί την απληστία ενός φαύλου Εβραίου, του Vital Hasson, δωροδοκώντας τον για να μη φέρει εμπόδια στην απελευθέρωση των ομοθρήσκων του.[10] Ο Hasson, που δούλευε για τους Γερμανούς, ήταν ο kapo στο γκέτο του συνοικισμού Χιρς και απολάμβανε της πλήρους εμπιστοσύνης των ναζί, γιατί ήταν σκληρότερος και από αυτούς. Ο Zamboni εκτίθεται υπερβολικά και προκαλεί την οργή των ναζί. Ένας αξιωματικός των Ες Ες τον κατηγορεί ότι καταστρατηγεί τους φυλετικούς νόμους της Ιταλίας κι εκείνος του απαντά με υπερηφάνεια: «Όσο παραμένω εδώ στη Θεσσαλονίκη, σημαίνει ότι η κυβέρνησή μου είναι ευχαριστημένη με το έργο μου».

Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους έρχεται στην πόλη, προς ενίσχυση του προσωπικού του προξενείου, ο Lucillo Merci, ως επίσημος μεταφραστής και σύνδεσμος αξιωματικός μεταξύ του προξενείου και των γερμανικών αρχών κατοχής. Ο Merci ήταν πολύ καλός γνώστης της γερμανικής γλώσσας, λόγω της καταγωγής του από τη γερμανόφωνη ιταλική περιοχή του Μπολτζάνο, και πτυχιούχος της γερμανικής γλώσσας του Πανεπιστημιακού Ινστιτούτου της Νάπολης. Από τις πρώτες ημέρες της άφιξής του μέχρι την παραμονή των Χριστουγέννων του 1943, οπότε αποχώρησε οριστικά από τη Θεσσαλονίκη λόγω κλεισίματος του προξενείου, κατέγραψε με λεπτομέρεια τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο προξενείο αυτούς τους δεκατέσσερις μήνες.

Το ημερολόγιο. Φυλλομετρώντας το ημερολόγιό του ανακαλύπτουμε το δράμα των συμπολιτών μας Εβραίων, αλλά και τις ηρωικές προσπάθειες των δύο προξένων, του ίδιου του Merci και του υπόλοιπου προσωπικού, για να σώσουν από τις βαρβαρότητες των ναζί και τον βέβαιο θάνατο όσο το δυνατόν περισσότερους συνανθρώπους τους.

- Τον Φεβρουάριο του 1943 εκτελούνται 45 Θεσσαλονικείς και τον επόμενο μήνα άλλοι 37 κατηγορούμενοι για περίθαλψη ανταρτών, ενώ άλλοι 46 για κομμουνιστική προπαγάνδα μέσω φυλλαδίων. Ωστόσο, τον Φεβρουάριο δεν έχουν ληφθεί ακόμη περιοριστικά μέτρα για τους Εβραίους της Θεσσαλονίκης με ιταλική υπηκοότητα.
- Στις 6 Μαρτίου, έναν μήνα μετά την άφιξη των Αλόις Μπρούνερ και Ντίτερ Βισλιτσένι, απαγορεύεται η έξοδος των Εβραίων από τα γκέτο. Στις 15 Μαρτίου αναχωρεί ο πρώτος συρμός με προορισμό το Άουσβιτς-Μπιρκενάου. Από την προηγουμένη ειδοποιούνται οι προς εκτοπισμό Εβραίοι, οι οποίοι την επομένη θα οδηγηθούν στο γκέτο του συνοικισμού Χιρς και από εκεί στον σιδηροδρομικό σταθμό. Κάθε άτομο μπορεί να φέρει μαζί του τρόφιμα, ρουχισμό και άλλα προσωπικά είδη μέχρι 20 κιλά.
- Στις 11 Απριλίου φθάνει στο προξενείο τηλεγράφημα που ξεκαθαρίζει ότι οι Ιταλίδες που νυμφεύθηκαν Ελληνο-Εβραίους θεωρούνται Εβραίες και επομένως υπόκεινται σε εκτοπισμό.
- Ο Zamboni ζητά από τον πρεσβευτή Ghigi, που βρίσκεται στη Ρώμη, οδηγίες σχετικά με την απόδοση της ιταλικής υπηκοότητας για να μπορέσει να σώσει από τον εκτοπισμό όσο μπορεί περισσότερους. Στις 7 Μαΐου το προξενείο συνεχίζει να δίνει πιστοποιητικά υπηκοότητας σε Εβραίους, σύμφωνα με τις κατευθύνσεις της Ρώμης.
- Στις 25 Μαΐου ελευθερώνονται από το γκέτο του συνοικισμού Χιρς 60 Ιταλοεβραίοι ή υποτιθέμενοι Ιταλοεβραίοι. Στις 26 ελευθερώνονται 5 και στις 27 ακόμη 4. Όλοι οι ελευθερωθέντες παρουσιάζονται στις 10 το πρωί της 28 Μαΐου στο προξενείο, για να ευχαριστήσουν τον πρόξενο

10. Daniel Carpi, "A New Approach to Some Episodes in the History of the Jews in Salonika during the Holocaust. Memory, Myth, Documentation", στο συλλογικό έργο *The Last Ottoman Century and Beyond; The Jews in Turkey and the Balkans 1808-1945*, επιμέλεια: Minna Rozen, Πανεπιστήμιο του Τελ Αβίβ.

και το προσωπικό για τη διάσωσή τους. Ανάμεσά τους είναι και η οικογένεια της Ραχήλ Μοδιάνο.

- Στις 6 Ιουνίου γράφει: «Παραδόθηκαν τις προηγούμενες μέρες τα αντίστοιχα πιστοποιητικά ιταλικής υπηκοότητας στους τελευταίους Ιταλούς ή υποτιθέμενους Ιταλούς, οι οποίοι σήμερα ελευθερώθηκαν από το γκέτο Βαρόνου Χιρς. Είναι 16 οικογενειάρχες με σύζυγο Ιταλίδα και τα παιδιά τους».
- Στις 9 Ιουνίου φθάνει από την Αθήνα ο νέος πρόξενος Giuseppe Castruccio (Γκιουζέπε Καστρούτσο) και στις 18 του ιδίου μήνα αναχωρεί για τη Ρώμη ο Zamboni, που τόσο πολύ είχε ενοχλήσει την Γκεστάπο και τους προϊσταμένους της.
- Στις 21 Ιουνίου φθάνει στο προξενείο η είδηση ότι στα μέσα Ιουλίου όλοι οι Ιταλοεβραίοι θα μεταφερθούν στην Αθήνα, περιοχή υπό ιταλική διοίκηση. Αρχίζουν οι προετοιμασίες για το προσωπικό που πρέπει να ετοιμάσει τις άδειες διέλευσης για κάθε Εβραίο, τις οποίες πρέπει να ελέγξει και να εγκρίνει ο δρ. Μέρτεν.
- Στις 7 Ιουλίου μαθαίνουν ότι τα έξοδα του τρένου πρέπει να πληρωθούν από τους Ιταλούς. Γίνονται συνεννοήσεις με τη Ρώμη για να τεθεί το τρένο στη διάθεση του προξενείου το βράδυ της Τρίτης 31 Ιουλίου.
- Στις 6.45 της 14ης Ιουλίου ο πρόξενος Castruccio και ο Merci βρίσκονταν στον σιδηροδρομικό σταθμό. Ο λοχαγός Βισλιτσένι ήταν ήδη εκεί με τους ανθρώπους του. Έφθασαν και οι ενδιαφερόμενοι. Αμέσως άρχισε, χωριστά για κάθε Εβραίο, ο έλεγχος των εγγράφων που είχε παραχωρήσει και υπογράψει ο πρόξενος. Οι Εβραίοι, που θα επέβαιναν στο «τρένο της σωτηρίας», επιθεωρήθηκαν από μια δωδεκάδα γκεσταπίτες του γκέτο, που γνώριζαν προσωπικά τον καθένα από αυτούς. Ο τελευταίος έλεγχος, πριν από την επιβίβαση στα βαγόνια που στάθμευαν στην 8η γραμμή του σταθμού, έγινε από τον φοβερό Vital Hasson, που επίσης γνώριζε προσωπικά όλους τους αναχωρούντες. Οι Εβραίοι που επιβιβάσθηκαν στο «τρένο της σωτηρίας» στις 14 Ιουλίου ήταν 323. Τα πιστοποιητικά υπηκοότητας όμως που είχαν εκδοθεί ήταν πάνω από 600, στα οποία πρέπει να προστεθούν και τα διαβατήρια των Εβραίων που υπήρξαν από πάντα Ιταλοί υπήκοοι.
- Στη διάρκεια των διωγμών, οι Ιταλοεβραίοι ή αυτοί που κατόρθωσαν να πάρουν ιταλικό διαβατήριο από το προξενείο προσπαθούσαν να ξεφύγουν από τη ζώνη της γερμανικής κατοχής. Ο Emilio Neri, υπάλληλος του προξενείου, τους συνόδευε ώς τον σταθμό στο Πλατύ και τους επιβίβαζε στο τρένο για την Αθήνα. Μερικές φορές πήγαινε και ο Merci μαζί του. Έκοβαν τα εισιτήρια, ενώ οι αναχωρούντες έμεναν παράμερα, και τους επιβίβαζαν στην αμαξοστοιχία.
- Και μετά την 15η Ιουλίου ο πρόξενος συνέχισε να εκδίδει πιστοποιητικά υπηκοότητας, ακόμη και σε παιδιά μικτών γάμων. Δηλώθηκαν Ιταλοί και πήραν διαβατήριο ακόμη και άτομα που καταζητούνταν από την Γκεστάπο. «Πολλές φορές τρέμανε τα χέρια μου», γράφει ο Merci, «όταν παρουσίαζα στις γερμανικές αρχές μερικά πιστοποιητικά και από εκεί έπαιρνα τον κατάλογο και πήγαινα στο γκέτο να ελευθερώσω και να παραλάβω τους Εβραίους.»
- Αφού έφυγε το «τρένο της σωτηρίας», εξακολούθησε να επισκέπτεται το γκέτο του Χιρς για να ελευθερώσει και άλλες οικογένειες Ελληνοϊταλών Εβραίων. Ενδιαφέρθηκε και για τους Εβραίους ισπανικής υπηκοότητας που ανέρχονταν σε 750, συμπεριλαμβανόμενου και του Ισπανού προξένου με την οικογένειά του, για τους οποίους ο Φράνκο δεν δέχθηκε να επαναπατρισθούν.
- Στις 22 Ιουλίου γράφει ότι συνεχιζόταν η έκδοση πλαστών πιστοποιητικών τόσο για τους Ελληνοεβραίους όσο και για τους Ισπανοεβραίους που βρίσκονταν στο γκέτο του Χιρς. Συνέβη όμως μια εμπλοκή. Τόσο τον πρόξενο Castruccio όσο και τον Merci τους κάλεσε ο Γερμανός πρόξενος και, παρουσία του διοικητή της Γκεστάπο Βισλιτσένι, τους ανακοίνωσε ότι η προθεσμία για την απελευθέρωση των Ιταλών που ήταν συγγενείς Ελλήνων είχε λήξει στις 15 Ιουνίου.
- Στις 30 Ιουλίου οι γερμανικές αρχές κατοχής απέρριψαν τις αιτήσεις του γενικού προξένου για την απελευθέρωση τόσο των Εβραίων που ήταν συγγενείς των Ιταλών όσο και των Ισπανοεβραίων. Μέχρι την ημερομηνία αυτή σώθηκαν 113 Εβραίοι και 323 Ιταλοί ή άτομα που τους δόθηκαν ψευδή ιταλικά διαβατήρια. Από αυτούς μόνο οι 281 ήταν Εβραίοι που είχαν ιταλική υπηκοότητα πριν από τον πόλεμο.

- Τον Αύγουστο ο Merci φεύγει με αποστολή στην Ιταλία, συνοδεύοντας περίπου 40 υποτιθέμενους Ιταλοεβραίους που επαναπατρίζονται. Από αυτούς οι μισοί μένουν στην περιοχή της Φλωρεντίας και οι υπόλοιποι κρύβονται στην πόλη Meina στο Lago Maggiore. Μετά το τέλος του πολέμου τούς αναζητεί αλλά μαθαίνει ότι στις 22 Σεπτεμβρίου 1943 αυτούς τους τελευταίους τους έπνιξαν οι Γερμανοί στη λίμνη, δένοντάς τους μια πέτρα στον λαιμό.
- Στις 8 Σεπτεμβρίου, και ενώ η Ιταλία συνθηκολογεί με τους Αγγλο-Αμερικάνους και ο Βίκτωρ Εμμανουήλ φυλακίζει τον Μουσολίνι και ορίζει νέα κυβέρνηση υπό τον στρατηγό Pietro Badoglio, ο Merci ταξιδεύει εκ νέου για τη Θεσσαλονίκη. Μόλις φθάνει, συλλαμβάνεται από τις γερμανικές αρχές και φυλακίζεται στο ξενοδοχείο «Μακεδονικό». Ειδοποιεί τον πρόξενο για την κράτησή του κι εκείνος, στις 10 Σεπτεμβρίου, επισκέπτεται τον Γερμανό στρατηγό Löhr και πετυχαίνει την απελευθέρωσή του, για να συνεχίσει να εξυπηρετεί την ιταλική κοινότητα, που αποτελούνταν από 6.000 άτομα.

Το βράδυ της 8ης προς την 9η Σεπτεμβρίου Γερμανοί στρατιώτες εισβάλλουν στο ιταλικό προξενείο και προβαίνουν σε κατάσχεση του αρχείου, του ασυρμάτου, των επίπλων και όλων των ειδών αξίας. Κλέβουν ακόμη και την εγκυκλοπαίδεια Trecani (32 τόμων). Επίσης, κατάσχουν τα μηχανήματα του ιταλικού νοσοκομείου «Βασίλισσα Μαργαρίτα». Ωστόσο, ο Castruccio προλαβαίνει να καταστρέψει το αρχείο των παράνομων πιστοποιητικών ιταλικής υπηκοότητας που είχαν εκδοθεί από τον ίδιο και τον προκάτοχό του, του οποίου το έργο είχε συνεχίσει με τον ίδιο ζήλο. Ο Castruccio επιστρέφει στην Ιταλία ενώ ο Rosenberg, που είχε παίξει σημαντικό ρόλο στην οργάνωση του «τρένου της σωτηρίας», είχε ήδη εξαφανιστεί πριν από την εισβολή των ναζί στο προξενείο.

Από τον Σεπτέμβριο μέχρι την 24η Δεκεμβρίου 1943, οπότε κλείνει το προξενείο, ο Merci παραμένει στη Θεσσαλονίκη βοηθώντας τους συμπατριώτες του. Φαινομενικά, αναλαμβάνει τη διεύθυνση των ιταλικών σχολείων, του παιδικού σταθμού και της Οικονομικής Σχολής Θηλέων, όπου διορίζει δήθεν ως δασκάλους συμπατριώτες του στρατιωτικούς, για να ξεφύγουν από την οργή των προδομένων ναζί, που τώρα συμπεριφέρονται προς τους πρώην συμμάχους τους ως προς πολίτες κατεχόμενης χώρας. Τον Ιανουάριο του 1944 ο Merci επιστρέφει στο Bolzano.

Appunti
di diario compilato a Salonicco (Grecia)
negli anni 1942 - 1943
riguardanti
le persecuzioni, le deportazioni, il supplizio
degli Ebrei, fino alla completa
distruzione della Comunità Ebraica di
Salonicco e della Macedonia, in applicazione
delle leggi raziali germaniche
ex Capitano Lucillo Merci

Presentazione
Atteggiamento degli Italiani a Salonicco - Mace
nei confronti degli Ebrei durante gli anni di guerra 19
Ho partecipato alla campagna di Grecia quale
Complemento, col 18° Reggimento Fanteria "Acqui"
mi fino all'armistizio dell'aprile 1941, indi a Corfù -
menitsa, a Pargas e Margariti in Epiro, a Volos, nell'
a Lamia, non lungi dalle Termopili, capoluogo della Ftiot
Mi trovavo appunto a Lamia, aggregato al Comand
interprete della lingua tedesca, quando il Comando Super
Grecia in Atene, con telescritto del 22 settembre 1942 n
ordinava il mio avviamento a Salonicco, perchè desti
servire presso quel Consolato Generale d'Italia, come
lingua tedesca.
Il Colonnello Comandante il 18. Reggimento Fante
quale dipendevo, mi consegnò una lettera di elogio pe

Το χειρόγραφο ημερολόγιο του λοχαγού Lucillo Merci



Guelfo Zamboni



Lucillo Merci

Σύντομα βιογραφικά σημειώματα των πρωταγωνιστών

Εκτός από τα πρόσωπα που προαναφέρθηκαν, στο προξενείο υπηρετούσαν τότε και η Carolina Capasso ως γραμματέας και δακτυλογράφος, ο Salvatore Sangiglio ως διοικητικός υπάλληλος και μερικοί άλλοι, που τα ονόματά τους έμειναν άγνωστα.

Guelfo Zamboni. Γεννήθηκε στη Santa Sofia του Forli το 1897. Τελευταίος από τα οκτώ παιδιά της οικογένειας, έμεινε ορφανός σε πολύ μικρή ηλικία. Δούλεψε σκληρά σε πολλές δουλειές για να σπουδάσει και μετά το τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου κατόρθωσε να πάρει πτυχίο οικονομικών επιστημών. Στον πόλεμο τραυματίστηκε και παρασημοφορήθηκε με χάλκινο μετάλλιο και πολεμικό σταυρό ανδρείας.

Το 1925, μετά από εξετάσεις, μπήκε στο διπλωματικό σώμα. Το 1942-1943 τοποθετήθηκε πρόξενος στη Θεσσαλονίκη. Μετά τον πόλεμο υπήρξε πρέσβης της Ιταλίας στη Βαγδάτη και στην Μπανγκόκ, απ' όπου και συνταξιοδοτήθηκε το 1961.

Μέχρι το 1992, που τιμήθηκε με τον τίτλο του «Δικαίου των Εθνών»,[11] σχεδόν κανείς δεν γνώριζε την ιστορία της διάσωσης των Εβραίων της Θεσσαλονίκης. Ένα αλσύλιο στο Ισραήλ θα αφιερωθεί στο όνομά του και θα έχει τόσα δέντρα όσοι και οι διασωθέντες από αυτόν Εβραίοι.

Πέθανε στη Ρώμη στις 3 Μαρτίου 1994, σε ηλικία 97 ετών. Το 2002 ο Ισραηλινός πρέσβης στην Ιταλία Ehul Gol έκανε τα αποκαλυπτήρια μιας στήλης στη Santa Sofia, που αφιερώθηκε από τους δημότες στον ήρωα συμπολίτη τους.

Giuseppe Michele Mario Castruccio. Γεννήθηκε στη Γένοβα στις 11 Σεπτεμβρίου 1887. Πήρε μέρος στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο ως υποσμηναγός και παρασημοφορήθηκε με το χρυσό μετάλλιο πολεμικής ανδρείας (τιμητική διάκριση που σπάνια δίνεται σε άτομο εν ζωή) γιατί έσωσε το αεροσκάφος του και το πλήρωμα, καλύπτοντας επί μία ώρα με το σώμα του την οπή που ανοίχθηκε από βομβαρδισμό των Αυστριακών, μέχρι να το προσγειώσει ο συγκυβερνήτης.

Μετά τον πόλεμο μπήκε στο διπλωματικό σώμα. Τον Ιούνιο του 1943 αντικατέστησε τον G. Zamboni στο ιταλικό προξενείο της Θεσσαλονίκης, συνεχίζοντας το έργο του προκατόχου του. Οργάνωσε το «τρένο της σωτηρίας», που στις 15 Ιουλίου 1943 οδήγησε στην Αθήνα και στη διάσωση από βέβαιο θάνατο Εβραίους ελληνικής και ιταλικής υπηκοότητας. Με αυτήν του την πράξη κέρδισε μια θέση και ένα δέντρο στον κήπο των «Δικαίων των Εθνών». Πέθανε στη Γένοβα στις 3 Ιουνίου 1985, σε ηλικία 98 ετών. Ο οδικός κόμβος μπροστά από το αεροδρόμιο της Γένοβας φέρει το όνομά του.

Lucillo Merci. Γεννήθηκε στη Riva del Garda το 1899. Ήταν δάσκαλος. Από το 1919 ώς το 1923 δίδαξε στο δημοτικό σχολείο του Bronzolo. Από το 1923 ώς το 1928 ήταν διευθυντής σπουδών στο Malles Venosta, του οποίου υπήρξε και δήμαρχος από το 1926 ως το 1928. Ήταν επίσης υπεύθυνος καθοδηγητής των 300 διδασκαλισσών που έστειλε ο Μουσολίνι για να διδάξουν ιταλικά στο γερμανόφωνο Alto Adige. Από το 1928 ώς το 1938 ήταν διευθυντής σπουδών του δημοτικού σχολείου «Rosmini» του Bressanone. Στο μεταξύ, πήρε και πτυχίο γερμανικής γλώσσας από το Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο της Νάπολης.

Το 1939 στρατεύεται και, με τον βαθμό του υπολοχαγού, υπηρετεί στην Αλβανία και κατόπιν στον πόλεμο με την Ελλάδα. Από τον Οκτώβριο του 1942 μέχρι το τέλος του 1943 βρίσκεται στη Θεσσαλονίκη, με

11. Ο τίτλος του «Δικαίου των Εθνών» απονέμεται από το Μουσείο του Ολοκαυτώματος **Yad Vashem** στην Ιερουσαλήμ σε μη Εβραίους που έθεσαν σε κίνδυνο τη ζωή τους για να σώσουν τους Εβραίους από τον εκτοπισμό και τον βέβαιο θάνατο στα ναζιστικά στρατόπεδα.

τον βαθμό του λοχαγού, ως διερμηνέας και αξιωματικός σύνδεσμος με τις γερμανικές αρχές κατοχής. Είναι ο βασικός συμπαραστάτης των προξένων G. Zamboni και G. Castruccio στο έργο διάσωσης Εβραίων της Θεσσαλονίκης.

Το 1944 επιστρέφει στο Bolzano και επανέρχεται στα διδακτικά του καθήκοντα. Καλύπτει τη θέση του διευθυντή σπουδών του δημοτικού σχολείου του Oltrisarco και αργότερα γίνεται επιθεωρητής.

Στις 6 Φεβρουαρίου 1946 η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, με επιστολή της, αναγνωρίζει το έργο του Merci για τη διάσωση των Εβραίων της πόλης. Η επιστολή αυτή ήταν η μόνη δημόσια αναγνώριση του έργου του μέχρι τον θάνατό του, το 1984. Τον Ιανουάριο του 2007 ο δήμαρχος του Bolzano τίμησε τη μνήμη του με μια πλακέτα που παρέδωσε στην οικογένειά του. Με τις πράξεις και την αυτοθυσία του κέρδισε μια θέση και ένα δέντρο στον κήπο των «Δικαίων των Εθνών». Με το ημερολόγιό του έφερε στο φως την άγνωστη ιστορία της διάσωσης των Εβραίων της Θεσσαλονίκης.

Μια ταλμουδική ρήση αναφέρει: «Όποιος σώζει έστω και μια ψυχή σώζει ολόκληρο τον κόσμο». Οι τρεις αυτοί άνδρες, με τη βοήθεια και του υπόλοιπου προσωπικού του Βασιλικού Γενικού Προξενείου της Ιταλίας στη Θεσσαλονίκη, χωρίς να γνωρίζουν την ιερή αυτή εντολή, την έθεσαν σε εφαρμογή.

Μετά τη δημοσίευση του ημερολογίου του Merci στο περιοδικό του Yad Vashem, ο Ιταλοεβραίος καθηγητής του Πανεπιστημίου του Τελ Αβίβ Daniel Carpi έκανε έρευνα στα αρχεία του ιταλικού Υπουργείου Εξωτερικών, στον φάκελο της Θεσσαλονίκης, και βρήκε εκατοντάδες telex που απηύθυνε ο G. Zamboni στον Ιταλό πρέσβη στην Αθήνα και στο Υπουργείο Εξωτερικών για την υπόθεση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης.

Με βάση την έρευνα του Carpi, που δημοσιεύτηκε στο συλλογικό έργο για την ιστορία των Εβραίων της Τουρκίας και των Βαλκανίων από το 1808 ώς το 1945 και εκδόθηκε από το Πανεπιστήμιο του Τελ Αβίβ το 1999, η ιταλική πρεσβεία στην Αθήνα εξέδωσε, το 2008, ένα βιβλίο εκτός εμπορίου με τον τίτλο ***Εβραίοι της Θεσσαλονίκης,1943: Τα ντοκουμέντα του ιταλικού ανθρωπισμού***. Το βιβλίο, που επιμελήθηκαν η καθηγήτρια ελληνικών του Πανεπιστημίου της Πάντοβα Alessandra Coppola, ο δημοσιογράφος και ανταποκριτής της ιταλικής εφημερίδας ***Corriere della Sera*** για τη Μεσόγειο και τη Μέση Ανατολή Antonio Ferrari και ο δημοσιογράφος της ***Καθημερινής*** και συγγραφέας Γιάννης Χρυσάφης, περιέχει τα δημοσιευμένα από τον Carpi έγγραφα που αφορούν το έργο του G. Zamboni για τη διάσωση εκατοντάδων Εβραίων της Θεσσαλονίκης.

Ο Ιταλός πρέσβης στο Ισραήλ και κατόπιν στην Ελλάδα Gian Paolo Cavarai, συνεπικουρούμενος από τον σκηνοθέτη του θεάτρου και καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Luis της Ρώμης Ferdinando Ceriani και από τον Antonio Ferrari, έστησαν ένα "θεατρικό δρώμενο" με τίτλο ***Θεσσαλονίκη 1943***, βασισμένο στο βιβλίο που εξέδωσε η ιταλική πρεσβεία στην Αθήνα. Η παγκόσμια πρώτη δόθηκε στις 23 Σεπτεμβρίου 2008 στο Πανεπιστήμιο του Τελ Αβίβ και τέσσερις μέρες αργότερα στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο των «Δημητρίων» εκείνης της χρονιάς. Στις 18 Φεβρουαρίου 2010 ανέβηκε στο Κέντρο Primo Levi στη Νέα Υόρκη και κατόπιν στο Τορίνο, το Μιλάνο και τη Γένοβα. ■



Επιβάτης του «τρένου της σωτηρίας» ήταν και η Tilde Modiano. Το κίτρινο άστρο του Δαβίδ, που φαίνεται στη φωτογραφία, το φορούσε στο μέρος της καρδιάς της. Το χάρισε στον Merci, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη διάσωσή της. Ο Merci το θεωρούσε το μεγαλύτερο παράσημο της ζωής του. (φωτογραφία Gianfranco Moscati)

της **ΚΑΤΙΑΣ ΚΙΛΕΣΟΠΟΥΛΟΥ**
Δρ. Ιστορικού της Τέχνης

Οι εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1921-1950

Οι εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο **1920-1950**[1] διαμορφώθηκαν και αναπτύχθηκαν μέσα στις γενικότερες και ειδικότερες φυλετικές, εθνικές και πολιτικοκοινωνικές ανακατατάξεις, στον στρόβιλο των γεγονότων που υπονόμευαν την ίδια την οντότητα της πόλης αλλά και της Ελλάδας, μέχρι τουλάχιστον το τέλος του Εμφυλίου, τη στιγμή που ο μοντερνισμός είχε σχεδόν ολοκληρώσει τον κύκλο τόσο των ανατροπών όσο και των αναζητήσεών του στο εξωτερικό. Η Θεσσαλονίκη, άλλοτε συμβασιλεύουσα, άλλοτε επαρχία, και καμιά φορά ξεγραμμένη από τον χάρτη των καλλιτεχνικών δρώμενων, όφειλε να βρει μόνη της τις διεξόδους από το τέλμα ώστε να ξαναποκτήσει τη χαμένη της ταυτότητα και, επιπλέον, να δώσει το δικό της ακέραιο στίγμα στον πολιτισμό.

Κατά τον Μεσοπόλεμο **(1920-1939)** οι εικαστικές τέχνες, κυρίως η ζωγραφική —η γλυπτική και η χαρακτική μόλις που έκαναν την εμφάνισή τους— αντιμετώπισαν, σε σύγκριση με τις άλλες μορφές τέχνης, τις περισσότερες δυσκολίες εδραίωσης. Η έλλειψη παράδοσης και παιδείας στον τομέα αυτό —λόγω του πολιτιστικού ασυνεχούς που προκλήθηκε από τη μακρόχρονη τουρκοκρατία—, τα νεωτερικά μηνύματα από την Ευρώπη, με τα οποία ερχόταν σε επαφή η πόλη λόγω του εμπορικού και κοσμοπολίτικου χαρακτήρα της, το αίτημα συνδυασμού εθνικής αυτογνωσίας και μοντερνικότητας στην καλλιτεχνική έκφραση, που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται, δημιούργησαν αφενός ρευστότητα ως προς τις αισθητικές αντιλήψεις, αφετέρου δίψα για γνώση και ενημέρωση ως προς τις εξελίξεις.

Οι βαρύτατες επιπτώσεις από τη Μικρασιατική Καταστροφή και τα αλλεπάλληλα προσφυγικά κύματα, η φτώχεια, η θνησιμότητα, η κρίση στέγης, οι συνεχείς απεργιακές κινητοποιήσεις, οι συμμορίες διαβόντων ληστών που λυμαίνονταν την πόλη και την ύπαιθρο, η κρίση στέγης, η δημιουργία φανατικών εθνικιστικών ομάδων, η διεκδίκηση των μεγάλων περιουσιών τους από πλούσιους Τούρκους που "ανακάλυπταν" την αλβανική καταγωγή τους προκειμένου να παραμείνουν στην πόλη, η διακοπή των εμπορικών σχέσεων με τη βαλκανική ενδοχώρα, η οικονομική ένδεια μεγάλου αριθμού του εβραϊκού πληθυσμού, η δράση κομιτατζήδων με την αναζωπύρωση εθνικιστικών διεκδικήσεων από τους Βουλγάρους, ήταν ορισμένες από τις αιτίες που δημιουργούσαν ατμόσφαιρα ανασφά-

1. Για όλο το φάσμα των γεγονότων στην πόλη και την καλλιτεχνική ζωή, βλ. στο: Κάτια Κιλεσοπούλου *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2011.

λειας και ρευστότητας. Παράλληλα όμως αναπτυσσόταν μια δυναμική των κατοίκων, που στόχευε όχι απλώς στην επιβίωση αλλά και στην αναβάθμιση της ζωής τους. Οι χιλιάδες πρόσφυγες που κατέκλυσαν την πόλη συνέβαλαν στην πολιτιστική, εμπορική, οικιστική και κοινωνική ανάπτυξή της και συνεισέφεραν στη διάδοση νεωτερικών ιδεών και στη διεκδίκηση κοινωνικών δικαιωμάτων. Έτσι, πολιτικοί ανταγωνισμοί και ταξικοί αγώνες κυριαρχούσαν,[2] εσωστρέφεια και νεωτερισμός συμβάδιζαν.

Αν ληφθεί υπόψη η κοινωνική, οικονομική και πολιτική κατάσταση της πόλης κατά το χρονικό διάστημα 1921-1926, φαίνονται ουτοπικά τα δύο κορυφαία γεγονότα του 1926, που αφορούσαν πρωτίστως την πνευματική ανάπτυξη, δηλαδή η ίδρυση του Πανεπιστημίου, και την οικονομική, με την απαρχή της Διεθνούς Έκθεσης, δεδομένων βέβαια και των περιπετειών που για διαφορετικούς λόγους διήλθαν αυτοί οι θεσμοί, έως ότου λειτουργήσουν και στεριώσουν στη Θεσσαλονίκη.

Ο περιορισμένος αριθμός εκθέσεων κατά την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου και η μειωμένη απήχησή τους στο κοινό έδινε αφορμή για δημοσιογραφικές διαμαρτυρίες. Καθώς η εκθεσιακή δραστηριότητα πύκνωνε κατά τη δεύτερη δεκαετία, ο τόνος των δημοσιευμάτων καταλάγιασε, η κριτική εντάχθηκε στα περισσότερα έντυπα υποδυόμενη ρόλους υπέρμετρων αξιώσεων. Μικροί κύκλοι λογίων, συγγραφέων, φιλολόγων, διαθέτοντας παιδεία και ευαισθησία, αποτελούσαν το κοινό των εκθέσεων. Ιδιαίτερα οι λογοτέχνες, οι συνδεδεμένοι με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκέψη, ενήμεροι για τις εξελίξεις της τέχνης, ήσαν οι πρώτοι που συγκρότησαν τον πυρήνα της θετικής υποδοχής των νεωτερικών έργων. Η κατατόπιση του ευρύτερου κοινού βασιζόταν στα δημοσιεύματα του ακμάζοντος Τύπου, ο οποίος ενισχυόταν με ανταποκρίσεις και μεταφράσεις από ξένες εφημερίδες, ενώ η Δημοτική Βιβλιοθήκη υπήρχε κατ' όνομα μόνο· εγκαινιάστηκε το 1938 και το δανειστικό της τμήμα λειτούργησε λίγο πριν από την έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου. Η παντελής έλλειψη ειδικών εκθεσιακών χώρων επέβαλλε τη χρήση κάθε πρόσφορης αίθουσας (λεσχών, καταστημάτων, ξενοδοχείων, καφενείων, ιδρυμάτων, συλλόγων κ.ά.). Σημαντική ήταν η συμβολή της ΔΕΘ στην καθιέρωση ετήσιων εκθέσεων στα περίπτερα που παραχωρούσε. Οι προνομιούχες τάξεις, ο Δήμος και τα διάφορα ιδρύματα αποτελούσαν το αγοραστικό κοινό των εκθέσεων για λόγους κοινωνικού prestige, οικονομικής επένδυσης και ενίσχυσης των καλλιτεχνών. Η συνειδητή στήριξη αξιόλογων εκθέσεων φαίνεται και από την επιδίωξη να τίθενται υπό την αιγίδα των δημόσιων φορέων.

Η επαφή από νωρίς με το έργο καινοτόμων δημιουργών όπως οι Σπ. Παπαλουκάς,[3] Γ. Στέρης,[4] Δ. Βιτσώρης,[5] που εκθέσεις τους είχε την τύχη να φιλοξενήσει η Θεσσαλονίκη, δημιούργησε τις προϋποθέσεις στους καλλιτέχνες και στο κοινό ώστε να αναθεωρήσουν και να υπερβούν τις κατεστημένες αντιλήψεις. Το ακόμα αδιαμόρφωτο, "αθώο", εικαστικό πεδίο της πόλης αποδείχτηκε πρόσφορο για την καλλιέργεια της νέας αισθητικής, η οποία έδωσε πρώιμους καρπούς για τη συγκρότηση της πρώτης γενιάς Θεσσαλονικέων καλλιτεχνών.[6]

Οι στερήσεις και οι ταλαιπωρίες που υπέστη αυτή η γενιά (αποσπασματικές σπουδές, ανυπαρξία ειδικών εκθεσιακών χώρων, ελάχιστο φιλότεχνο κοινό, οικονομική δυσπραγία, φιλολογίζουσα, κενόσπουδη "κριτική" παρουσίαση στις εφημερίδες και τα περιοδικά) δεν συρρίκνωσαν τη δημιουργική της δύναμη· αντίθετα, την πυροδότησαν. Ολιγάριθμοι οι καλλιτέχνες που εντάσσονται σ' αυτήν —σε σύγκριση με των επόμενων γενιών—, επιδίωξαν και κατόρθωσαν να αφομοιώσουν πολλά χαρακτηριστικά των ρευμάτων της μοντέρνας τέχνης, εφάρμοσαν διδάγματα της βυζαντινής με όλα τα σπέρματα εξπρεσιονισμού, συμβολισμού και αφηρημένης έκφρασης που διαθέτει, πέτυχαν τη συγκρότηση προσωπικού ύφους. Οι σχέσεις των περισσότερων Θεσσαλονικέων καλλιτεχνών με το Άγιον Όρος και τη φύση της Χαλκιδικής, προπαντός όμως ο έρωτάς τους για την ίδια την πόλη, που αναβαπτιζόταν στο βυζαντινό παρελθόν της, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή της θεματογραφίας τους.

2. Δεν ήταν τυχαίο ότι στη Θεσσαλονίκη ιδρύθηκε η Ομοσπονδία Κομμουνιστικών Νεολαιών Ελλάδας (1924), οργανώθηκαν τα Σοσιαλιστικά Συνέδρια και η Δ΄ Βαλκανική Διάσκεψη για τη Βαλκανική Συνεργασία· εδώ οι Παπαναστασίου, Γληνός, Καφαντάρης και Φιλάρετος προώθησαν τις δημοκρατικές και σοσιαλιστικές ιδέες.
3. Το γεγονός που αφύπνισε το ενδιαφέρον για τη ζωγραφική και σηματοδότησε την απαρχή της δημιουργίας φιλότεχνου κοινού ήταν η έκθεση του Σπ. Παπαλουκά στο καφενείο του Λευκού Πύργου (24.12.1924 έως 26.1.1925).
4. Εξέθεσε το 1931 στην αίθουσα της Αυστροελληνικής Καπνικής Εταιρείας και το 1935 στο «Μεντιτερανέ». Η ζωγραφική του έγινε ευνοϊκότατα δεκτή από τους πνευματικούς ανθρώπους, σε αντίθεση με τις επικρίσεις που δέχτηκε στην Αθήνα.
5. Εξέθεσε το 1931 στο Κρατικό Ωδείο και το 1935 στο Μακεδονικό Ωδείο.
6. Περιλαμβάνει όσους γεννήθηκαν κατά την περίοδο 1900-1922 (Δ. Βιτσώρης, Π. Ρέγκος, Γ. Παραλής, Ν. Γ. Πεντζίκης, Γ. Γεωργιάδης, Γ. Κασόλας, Γ. Σβορώνος, Τ. Ιατρού, Κ. Τσίζεκ).



Εικ. 1. Π. Ρέγκος, *Ο Γιακουμής*, 1925, λάδι, 27,5x25 εκ.



Εικ. 2. Π. Ρέγκος, *Σκήτη Αγίας Άννας*, λάδι, 1934, 26x36 εκ.

Πληθώρα εκθέσεων θεωρείται για τα δεδομένα της εποχής η κίνηση που παρατηρείται το 1927 — έντεκα, για πρώτη φορά· ανάλογη σημειώνεται το 1930, γεγονός που επαυξημένα επαναλαμβάνεται μόνον πολύ αργότερα, κατά τη δεκαετία του '50— αντανακλά σε έναν βαθμό τη γενικότερη ευφορία που προκλήθηκε από τη λειτουργία του Πανεπιστημίου και τη θεσμοθέτηση της ΔΕΘ, δίχως βέβαια αυτό να σημαίνει ότι αιφνίδια μεταμορφώθηκε το υποτονικό πολιτιστικό τοπίο της πόλης, αφού οι περισσότερες εκθέσεις ήταν μετριότατες ποιοτικά και ο ερασιτεχνισμός θριάμβευε.

Με τον Ρέγκο σηματοδοτείται η δημιουργία της πρώτης γενιάς των Θεσσαλονικέων καλλιτεχνών. Τα κύρια χαρακτηριστικά των έργων του της πρώιμης περιόδου (εικ. 1.) ήταν η λαμπερή χρωματική κλίμακα, που με μικρές διαφοροποιήσεις της τονικότητας δημιουργούσε επίπεδες, μεγάλες φόρμες, η αποφυγή του ακαδημαϊκού σκιοφωτισμού στο πλάσιμο των όγκων, η πλατιά πινελιά που δομούσε με σιγουριά και σφρίγος τη σύνθεση, οι σχηματοποιήσεις που έδιναν ένταση στο αντικείμενο, οι εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις, ιδιαίτερα στην απόδοση των χεριών στα πορτρέτα. Υπό την επήρεια όμως των αγιορείτικων θεμάτων, τα φωτεινά χρώματα σύντομα υποχώρησαν, αναμνήσεις από την ακαδημαϊκή ζωγραφική με κάποιες εξπρεσιονιστικές εξάρσεις επανήλθαν (εικ. 2.), γεγονός που παρατηρείται σε αρκετούς Θεσσαλονικείς καλλιτέχνες αυτής της γενιάς. Η μουντή, γαιώδης χρωματική κλίμακα και ο συνδυασμός παραδοσιακών τύπων, ιδιαίτερα της βυζαντινής τέχνης, με κατακτήσεις της μοντέρνας, όπως και μια ιδιάζουσα ατμοσφαιρικότητα στα έργα τους, ήταν ο λόγος που έδινε στους Αθηναίους τεχνοκρίτες την αίσθηση, ή καλύτερα την ψευδαίσθηση, μιας ενιαίας εκφραστικής ταυτότητας, που συνοψιζόταν στην ονομασία «Σχολή Θεσσαλονίκης»,[7] σε αντιδιαστολή προς την Αθηναϊκή Σχολή.

Ο Νίκος Φωτάκις, επιστρέφοντας από τις σπουδές του στη Σ.Κ.Τ. της Αθήνας, με ακμαίες δυνάμεις, φιλοδοξίες και αυθορμητισμό έκφρασης ασυνήθιστο για την εποχή, δημιούργησε άμεσα το προσωπικό ύφος του στη ζωγραφική. Αρχικά το σχέδιο τον απασχόλησε ισότιμα με το χρώμα, που στην πρώτη αυτή περίοδο της ζωγραφικής του ήταν αχνογάλαζο, φαιό, ροδαλό, φωτεινό καφέ, αραιό και καλοστρωμένο (εικ. 3). Οι αρχιτεκτονικοί όγκοι στα αστικά τοπία συμπιέζονταν, με αποτέλεσμα να προβάλλονται στο πρώτο επίπεδο. Τα απαλά γκριζογάλαζα χρώματα και γενικά η χρωματική φωτεινότητα υποχώρησαν δίνοντας τη θέση τους στα κοκκινοκαφέ, τις ώχρες και στο σκούρο κόκκινο, το ***βυζαντινό***· οι όγκοι, καθώς καμπύλω-

7. Για την αμφισβήτηση αυτού του χαρακτηρισμού βλ. *ό. π.* σημ. 1, σ. 172-173.

ναν, έδιναν την αίσθηση ότι κυριαρχούνται από εσωτερική ένταση, έμοιαζαν να ενεργοποιούνται από μια δική τους ζωή. Τα τοπία του, στο μεταίχμιο συμβολισμού - ήπιου εξπρεσιονισμού, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν "ψυχικά", εκφράζοντας μια ήρεμη απελπισία (εικ. 4).

Η γλυπτική, γνωστή στους Θεσσαλονικείς μόνο από τις εφαρμογές της στην αρχιτεκτονική και στα επιτύμβια των νεκροταφείων, αριθμούσε μόλις δύο δημόσια έργα, την προτομή του Γεωργίου του Α΄, του Κ. Δημητριάδη (1915) και του Νικολάου Βότση του Γ. Δημητριάδη του Αθηναίου (1934). Το ενδιαφέρον για τη δημόσια γλυπτική αναπτύχθηκε πολύ αργά και σταδιακά. Ένας άκρως αδιάφορος, ψυχρός ακαδημαϊσμός καταδυνάστευσε τις προτομές, τα επετειακά ανάγλυφα και τους τιμητικούς ανδριάντες που κατά καιρούς τοποθετήθηκαν σε διάφορα σημεία της πόλης και όχι μόνο δεν συνεισέφερε στην αισθητική παίδευση των πολιτών αλλά λειτούργησε απωθητικά. Η πρώτη ατομική έκθεση γλυπτικής το1932 παρουσίασε τα ακαδημαϊκά έργα του Λέανδρου Τσιμένη.

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου οργανώθηκαν 49, συνολικά, εκθέσεις. Εκτός από τον Π. Ρέγκο και τον Ν. Φωτάκι, που εξέθεταν το έργο τους τακτικά, αναδείχθηκε ο τεχνοκριτικός λόγος του Δημήτρη Ευαγγελίδη και του Φιλοποίμενα Κωνσταντινίδη, ενώ οι μεγάλες εκθέσεις των Γιουγκοσλάβων καλλιτεχνών της ομάδας «Oblik», των Ελλήνων καλλιτεχνών της ομάδας «Τέχνη» και του Υπουργείου Παιδείας μετέφεραν λίγη από την ανησυχία των καλλιτεχνικών δρώμενων της γειτονικής χώρας και της πρωτεύουσας. Επιστρέφοντας από τις μεταπτυχιακές σπουδές του στο Παρίσι, όπου μαθήτευσε κοντά στον Δ. Γαλάνη, ο Π. Ρέγκος πρωτοπαρουσίασε έκθεση χαρακτικής με τις περίφημες 18 ξυλογραφίες του από το Άγιον Όρος.[8]

Η ευαισθησία του γεωπολιτικού χώρου και τα ιστορικά δεδομένα καθιστούσαν το αίτημα της ελληνικότητας στην τέχνη φυσικό και αναμενόμενο.[9] Ασαφές, πολύμορφο και αντιφατικό το ιδεολόγημα αυτό, στο επίκεντρο της ελληνικής συνείδησης από τον καιρό των βαλκανικών πολέμων, καλλιεργούσε από τη μια το ξενόφοβο σύνδρομο και τη δυσπιστία προς τη Δύση —όπου Δύση σήμαινε την κηδεμονία από τις ευρωπαϊκές δυνάμεις— και από την άλλη έτεινε στην επανασύνδεση με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, ως κληρονόμο των επιτευγμάτων του αρχαιοελληνικού. Το αισιόδοξο αίσθημα αυτοεκτίμησης που πήγαζε από τις διεργασίες της εθνικής αυτογνωσίας, οι οποίες έφεραν στο φως την αξία του ελληνικού πολιτιστικού συνεχούς μ' όλη την πολυφωνική και αφομοιωτική δυναμική του, ώθησε στην αποδοχή στοιχείων της μοντέρνας τέ-



Εικ. 3. Ν. Φωτάκις, *Καλογεράκι*, 1932, λάδι, 38x28 εκ.



Εικ. 4. Ν. Φωτάκις, *Σπίτια στη Χαλκιδική*, λάδι, 28x37 εκ.

8. Εκδόθηκε το 1934 από τον R. Duncan, με τον τίτλο *Mont Athos, Gravures sur bois*, και πρόλογο του βυζαντινολόγου Κ. Ντηλ.
9. Έτσι, το μεταξικό καθεστώς βρήκε ένα έτοιμο, ιδεολογικά εθνοκεντρικό, πεδίο για την εκπολιτιστική του δράση.



Εικ. 5. Χρ. Λεφάκης, *Σχέδιο*, 1944, σινική.



Εικ. 6. Γ. Παραλής, *Σπίτια με χιόνι*, 1938-1940, λάδι, 26x30 εκ.

χνης και στην ενσωμάτωσή τους στον υπό διαμόρφωση χαρακτήρα της ελληνικότητας στην τέχνη. Αν και κινήματα όπως ο εμπρεσιονισμός και ο εξπρεσιονισμός, στην πρότυπη μορφή τους, δεν απαντώνται στην Ελλάδα, οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνταν συλλήβδην για να χαρακτηρίσουν τεχνοτροπίες που εμπεριείχαν κάποια από τα στοιχεία τους ή διέπονταν από αντιφυσιοκρατικές τάσεις.

Ο όλεθρος της γερμανικής κατοχής και τα δεινά του εμφυλίου δεν έκαμψαν την ορμή της ζωής. Ο ζωγράφος Πάνος Παπανάκος, έφηβος τότε, εξήρε τη σύμπνοια των ανθρώπων κατά τη διάρκεια της Κατοχής: ***Ήταν κοντά ο ένας στον άλλον, αδελφωμένοι. Τα ιδανικά τα αναπνέαμε σα χρυσόσκονη στην ατμόσφαιρα, μπαίναν μέσα στο αίμα μας.***

Η εικαστική κίνηση άρχισε να αναθερμαίνεται την τελευταία χρονιά της Κατοχής και αμέσως μετά την απελευθέρωση, με ομαδικές κυρίως εκθέσεις —πέντε αλλεπάλληλες το 1944— και ελάχιστες ατομικές έως το 1949.

Αξιοσημείωτη ήταν η συμβολή του Εκπολιτιστικού Ομίλου του Πανεπιστημίου στην ενίσχυση του φρονήματος των φοιτητών, οι οποίοι εξαρχής ανέπτυξαν αντιστασιακή δράση. Το εικαστικό τμήμα του ΕΟΠ οργάνωσε τρεις ομαδικές εκθέσεις ζωγραφικής-γλυπτικής-χαρακτικής (1943-1944), στις οποίες πρωτοπαρουσιάστηκαν, μεταξύ άλλων, οι γλύπτες Γιώργος Νικολαΐδης, Γιώργος Γεωργιάδης, η Αλίκη Χατζή και οι ζωγράφοι Νίκος Σαχίνης, Γιώργος Δούκας, Τάκης Ιατρού, των οποίων η πορεία έδειξε ότι η ενασχόληση με την τέχνη δεν ήταν ένα απλό πάρεργο. Επίσης, ο ΕΟΠ συμπαραστάθηκε στην οργάνωση της έκθεσης των Χρήστου Λεφάκη, Γιώργου Παραλή, Γιώργου Βακαλό, Πολύκλειτου Ρέγκου, στην αίθουσα του Ασύλου του Παιδιού. Η πρώτη περίοδος (1930-1949) της πορείας του Χρήστου Λεφάκη (εικ. 5) φανερώνει πόσο ήταν βραδεία και αποσανατόλιστη, έως ότου διαμόρφωσε το προσωπικό του ύφος. Αυτό συγκροτήθηκε σταδιακά μέσα από την τριβή του με τις ύλες, τις τεχνικές, τις θεωρητικές γνώσεις στην ιστορία της τέχνης και, ως αισθητική αντίληψη, άσκησε καθοριστική επιρροή στην εξέλιξη της ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη. Η γεωμετρική απόδοση της φόρμας σε ορισμένα πρώιμα έργα του προαναγγέλλει την τάση που εκδηλώθηκε στη ζωγραφική του κατά τη δεκαετία του '50. Τα τοπία του Παραλή της περιόδου 1930-1940, 1941-1945, αρχικά μουντά και σκουρόχρωμα, σύντομα φωτίστηκαν όλο και περισσότερο (εικ. 6), ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του '40 τονίστηκαν τα καλλιγραφικά, περιγραφικά στοιχεία και ο αυθορμητισμός της χειρονομίας τιθασεύτηκε, για να αντικατασταθεί από λεπτομερή ακρίβεια.

Κατά την περίοδο 1940-1949, αναδύθηκαν καλ-

λιτέχνες - «ιδανικοί αυτοδίδακτοι», όπως θα μπορούσαν να ονομασθούν, κατά τον χαρακτηρισμό του Σεφέρη. Το έργο των περισσοτέρων, αν και ανήκαν —έστω χαλαρά— στον κύκλο του Ν. Γ. Πεντζίκη, σφραγίσθηκε από την προβολή των έντονων ιδιοσυγκρασιακών τους χαρακτηριστικών, που, όπως ήταν φυσικό, οδήγησαν σε εξατομικευμένη έκφραση και σε δράσεις που αφορούσαν περισσότερους από έναν τομείς τέχνης. Οι κατευθύνσεις τους είχαν ευρωπαϊκά ερείσματα και η σημασία του έργου τους δεν αξιολογείται μόνο για την πρώτη περίοδο της εκδήλωσής τους, αλλά και για την παρακαταθήκη μοντερνισμού που άφησαν στις επόμενες γενιές. Η εσωστρέφεια που επέβαλλαν οι δυσμενείς ιστορικές συνθήκες αποδείχθηκε γόνιμη για την προσωπική τους έκφραση, η οποία όμως ήταν αποκομμένη από τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες. Η δραματική πραγματικότητα δεν διοχετεύθηκε άμεσα στο έργο τους παρά μόνο σε μερικές περιπτώσεις υπαινικτικά.

Πραγματικό ξάφνιασμα, για τα εικαστικά δεδομένα της εποχής, προκλήθηκε από τα έργα των Σβορώνου, Σαχίνη, Πεντζίκη, Τσίζεκ, Ιατρού, Παπαδόπουλου, που εκτέθηκαν τον Σεπτέμβριο του 1944 σε κεντρικό σημείο της πόλης, στην Τσιμισκή, απέναντι από τον κινηματογράφο «Τιτάνια», στο ανθοπωλείο του Ευρυβιάδη Κωνσταντινίδη. Ο Γιάννης Σβορώνος, ο Νίκος Σαχίνης, ο Κάρολος Τσίζεκ, και ο Τάκης Ιατρού, συνδεδεμένοι περισσότερο ή λιγότερο με τον κύκλο του φαρμακείου Πεντζίκη, έδωσαν ένα ελπιδοφόρο μήνυμα ζωογόνας καλλιτεχνικής έκφρασης, που πολύ σύντομα θα λάμβανε και μια άλλη μορφή, αυτή τη φορά εκδοτική, με το πρωτοποριακό περιοδικό ***Κοχλίας***, που κυκλοφόρησε την 1η Δεκεμβρίου του 1945.

Τι κόμιζαν οι νέοι αυτοί αυτοδίδακτοι δημιουργοί στα πρώτα στάδια ανίχνευσης των δυνατοτήτων τους, με βάση το καλλιτεχνικό τους ένστικτο και την εξερεύνηση τόσο των τάσεων της μοντέρνας τέχνης όσο και των πνευματικών τους ανησυχιών;

Τα έργα της περιόδου 1937-1950 του Γιάννη Σβορώνου μαρτυρούν την απευθείας σύνδεσή του με τις τάσεις και τα πρότυπα όχι της ελληνικής ζωγραφικής, όπως τη γνώρισε στη σύντομη παραμονή του στην ΑΣΚΤ, αλλά της ευρωπαϊκής τέχνης. Ο θαυμασμός του για τους φωβ, τους Matisse, Dufy, Miro, αφομοιώνεται στην προσωπική του αισθητική σε έργα του με θέματα καθημερινής ζωής, εσωτερικά δωματίων, τοπία, γυναικείες μορφές (εικ. 7, 8). Το υψηλό γούστο, η ευφυΐα, οι γνώσεις και η ευαισθησία του τού εξασφάλισαν από νωρίς τον τίτλο του πρωτοπόρου, τόσο στη ζωγραφική όσο και στις γραφικές τέχνες.



Εικ. 7. Γ. Σβορώνος, *Νεκρή φύση με τσιγάρο*, 1937, λάδι, 29x24 εκ.



Εικ. 8. Γ. Σβορώνος, *Η Θεοφανία στο θερμοκήπιο*, 1944, λάδι, 37x53 εκ.



Εικ. 9. Ν. Σαχίνης, *Νεκρή φύση με μαντολίνο*, 1944, λάδι, 40x57 εκ.

Ο αυθορμητισμός του σχεδίου και η τόλμη του χρώματος αποτελούν ήδη εκδηλωμένες αρετές στο έργο του Νίκου Σαχίνη, που θα τον ακολουθούν στις μετέπειτα, ακόμη πιο τολμηρές, υφολογικές επιλογές του. Η ζωγραφική του έτεινε κατευθείαν προς το ουσιώδες, αγκαλιάζοντας με μεγάλες μονοχρωματικές φόρμες το εκάστοτε αντικείμενο, καταργώντας τη γνωστή προοπτική, εισάγοντας αφαιρετικούς τρόπους απόδοσης (εικ. 9).

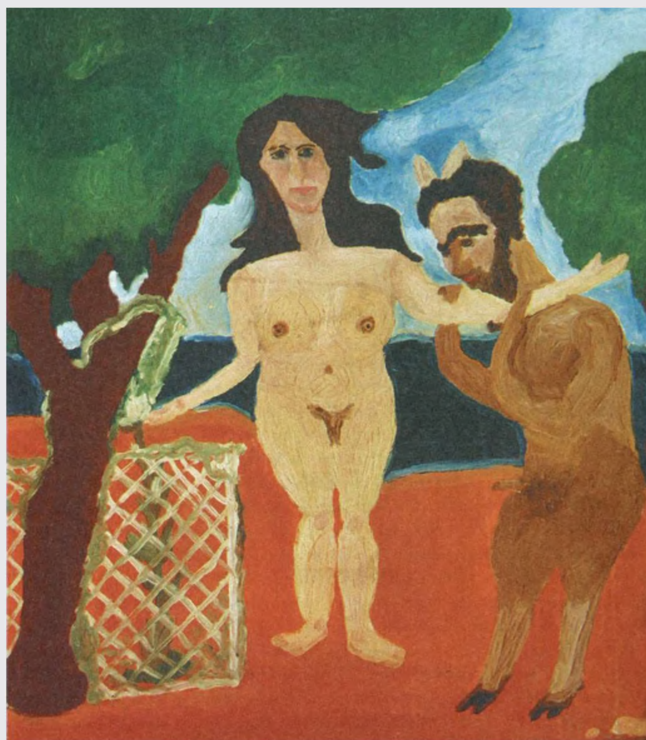
Ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, αρχίζοντας να ζωγραφίζει από το 1933, κατέφυγε στις ακατέργαστες —και γι' αυτό γνήσιες— πλευρές του εαυτού του, την παιδικότητα και τον αυθορμητισμό. Η ανενδοίαστη εκφραστικότητά του, συγκινητική μερικές φορές στην ωμή της αφέλεια, παραμέριζε προβλήματα σύνθεσης, προοπτικής, χρωματικής ισορροπίας, φυσικότητας, εφόσον πρώτιστο μέλημα ήταν η άμεση διοχέτευση των αισθημάτων. Το ίδιο του το εσωτερικό αίσθημα και η ιδιορρυθμία της οπτικής του τον οδήγησαν στη μοντέρνα αντίληψη της τέχνης (εικ. 10).

Ο Κάρολος Τσίζεκ, πολυδιάστατη καλλιτεχνική προσωπικότητα, που διοχετεύθηκε σχεδόν παράλληλα αλλά με διακυμάνσεις σε ποικίλους τομείς, κατά την πρώτη, μακράς διάρκειας, περίοδο της ζωγραφικής του έδωσε έργα στα οποία αντικείμενα, πρόσωπα, αποσπασματικά στοιχεία της πραγματικότητας, συνυπήρχαν σε μια εκλεκτική ανασύνθεση φορμαλιστικού προβληματισμού (εικ. 11).

Στην ανάλογης διάρκειας περίοδο του έργου του Τάκη Ιατρού, η ναϊβιστική ευταξία και η άπνοη ακινησία μέσω της τεχνικής της στιγματογραφίας δημιουργούν μια κλειστοφοβική άποψη της πραγματικότητας, ενώ στα αυτοτελή του σχέδια ο θρίαμβος της μικρογραφικής απόδοσης και η ποικιλία της γραμμής αναλαμβάνουν όλο το βάρος της σύνθεσης (εικ. 12).

Η θεματολογία και το ύφος των έργων του Γιώργου Παπαδόπουλου έφεραν ξεκάθαρα τις έντονες επιρροές που δέχθηκε από τον Ν. Φωτάκι, μερικές φορές πιο απλοϊκές, σε καφεκόκκινη ή πιο φωτεινή χρωματική κλίμακα από εκείνη του δασκάλου του.

Στα χρόνια που μεσολάβησαν από την παρισινή του εμπειρία, είχαν καταλαγιάσει στον Π. Ρέγκο τα ερεθίσματα από την άμεση, καταιγιστική ενημέρωση που είχε τότε. Ανακαλύπτοντας στη βυζαντινή τέχνη τρόπους έκφρασης που είχε συναντήσει σπερματικά σε ό,τι είχε δει στο Παρίσι, πείσθηκε να εντάξει στοιχεία της μοντέρνας τέχνης στη ζωγραφική του. Ο "μοντερνισμός" του έφθανε έως τον Γαλάνη και τον νεοκλασικισμό του Ντεραίν, οι χρωματικές προτιμήσεις του οποίου —λαδοπράσινα, σκούρα μπλε, και προπαντός τέρρες—[20] συνέπιπταν με τις δικές του. Όντας νησιώτης, επιδίωξε την



Εικ. 10. Ν. Γ. Πεντζίκης, *Νύμφη και σάτυρος*, 1944, λάδι.



Εικ. 11. Κ. Τσίζεκ, *Στάμνα στο παράθυρο*, 1942, χρωματιστά μολύβια, 23,5x15,5 εκ.



Εικ. 12. Τ. Ιατρού, *Τοπίο*, σινική.



Εικ. 13. Π. Ρέγκος, *Το πορτρέτο της γυναίκας μου στην Κατοχή*, 1940-1944, αυγοτέμπερα, 50x34 εκ.

αναβάπτισή του στο αιγαιοπελαγίτικο περιβάλλον, με συνέπεια να φωτιστεί και να ελαφρύνει η παλέτα του. Ο συγκρατημένος του τρόπος υποχώρησε, δεν δίσταζε να εκφραστεί σχεδόν απλοϊκά, να εντείνει τις παραμορφώσεις, να χρησιμοποιήσει ευέλικτους γραμμικούς τύπους, με αποκορύφωμα το ***Πορτρέτο της γυναίκας μου στην Κατοχή***, στο οποίο ωριμάζει η δική του πρόταση (εικ. 13).

Οι οδυνηρές περιπέτειες που έζησε ο Ν. Φωτάκις κατά τη διάρκεια της Κατοχής σημάδεψαν τη σωματική και ψυχική του υγεία έκτοτε. Στα τοπία του οι ουρανοί βαραίνουν πλέον καταθλιπτικά και το φως, αντί να διαχέεται από ψηλά, ξεπηδά μέσα από την αγκαλιά της καφεκόκκινης γης που ανάγεται σε σύμβολο, καταφύγιο του μοναχικού Φωτάκι (εικ. 14). Το ταξίδι του στη Βιέννη δεν πρόσθεσε νέα στοιχεία στη ζωγραφική του παρά μόνο θεματολογικά. Η επανασύνδεσή του με την Κρήτη διεύρυνε τα θέματά του. Ερειπωμένα χωριά, κατεστραμμένες πόλεις, ηλιοψημένα τοπία αποδίδονται για πρώτη φορά με φωτεινές τονικότητες, σκηνογραφική διάταξη του χώρου, απλουστεύσεις στη φόρμα (εικ. 15).

Η μοναδική ευκαιρία επαφής του κοινού με αυθεντικά έργα της γαλλικής μοντέρνας ζωγραφικής δόθηκε το 1949 με τη μεταφορά των έργων που δωρήθηκαν από τη γαλλική κυβέρνηση στο ελληνικό κράτος ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τις θυσίες και τους αγώνες του λαού στον πόλεμο. Η έκθεση «Hommage à la Grèce» περιελάμβανε έργα 44 καλλιτεχνών (Bonnard, Bourdelle, Braque, Marquet, Matisse, Picabia, Picasso κ.ά.) και οργανώθηκε με τη φροντίδα του Ροζέ Μιλλιέξ στο Γαλλικό Λύκειο. Διαλέξεις και ξεναγήσεις από τους Ν. Γ. Πεντζίκη, Γ. Σβορώνο, Τ. Βαρβιτσιώτη και τον φιλέλληνα πρόξενο της Γαλλίας Πωλ Λοριόν πλαισίωσαν την έκθεση και διευκόλυναν το κοινό στην προσέγγιση της μοντέρνας τέχνης.

Με την αλλαγή των γεωπολιτικών ισορροπιών και υπό το κράτος των ψυχροπολεμικών συνθηκών, η Θεσσαλονίκη, ***βουβή πολιτισμικά***, αδρανοποιήθηκε και πολιτικά, θεωρούμενη χώρος "επιτηρούμενος", ευεπίφορος στις επιρροές και τις απειλές από τα γειτονικά κομμουνιστικά καθεστώτα. Οι ρυθμοί ανάπτυξης, πολύ αργοί στη δεκαετία του '50, επιταχύνθηκαν κατά την επόμενη δεκαετία.

Εντούτοις, κατά τη δεκαετία του '50 οι εικαστικές τέχνες εξελίχθηκαν, πήραν μάλιστα το προβάδισμα σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Η ανάπτυξή τους πολυφωνική, η εξέλιξη αντιφατική, απέκτησε δυναμική πρωτοποριακού χαρακτήρα, εξαγώγιμου προς την Αθήνα. Η διείσδυση της Αφαίρεσης προξένησε ανατροπές στις έως τότε ισχύουσες αντιλήψεις για την τέχνη, προκάλεσε αντιπαραθέσεις και διάλογο ανάμεσα στους υποστηρικτές των ζωγραφικών συμβάσεων και στους ανανεωτές του ρόλου της ζωγραφικής πράξης. Η εντυπωσιακά αυξημένη εκθεσιακή δραστηριότητα, ανερχόμενη σε 166 εκθέσεις κάθε κατηγορίας, κατά τη δεκαετία 1950-1959, με ακραία

διακύμανση των 8 εκθέσεων του 1953 και των 25 του 1957. Μια πλειάδα ζωγράφων της Θεσσαλονίκης παρουσίασαν αυτήν την περίοδο για πρώτη φορά το έργο τους: ο Γ. Ν. Πεντζίκης (1951), ο Π. Μοσχίδης, η Κ. Νάτση και ο Φ. Κωνσταντινίδης (1952), ο Λ. Χρηστάκης, ο Γ. Σβορώνος (1957), ο Ν. Σαχίνης (1958), ο Ε. Λογοθέτης, ο Στ. Μαυρομάτης (1959). Ιδιαίτερα προβληματική ήταν η παρουσία των ερασιτεχνών και των ήσσονων καλλιτεχνών, μάλλον όσων αυτάρεσκα αυτοαποκαλούνταν «καλλιτέχνες».

Το πρόβλημα αντιμετωπίστηκε υπεύθυνα και τεκμηριωμένα από το μοναδικό, εκείνη την εποχή, έγκυρο, κριτικό έντυπο μέσο, το μηνιαίο δελτίο της Μ.Κ.Ε. «Τέχνη», ***Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη***, που εκδόθηκε το 1956. Οι χώροι που χρησιμοποιήθηκαν ως εκθετήρια τέχνης συνέχισαν να είναι κάθε είδους αίθουσες, οι περισσότερες ακατάλληλα διαμορφωμένες, με κοινό ή υποτυπώδη φωτισμό. Οι αίθουσες της ΧΑΝΘ, του Εμπορικού Επιμελητηρίου και της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών δέχτηκαν τον μεγαλύτερο αριθμό εκθέσεων. Ο Σύνδεσμος Αποφοίτων Βαλαγιάννη, οργανώνοντας εκθέσεις και διαλέξεις, επιδίωξε επαφές με τους λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας, οι οποίες συνέβαλαν στην ανάπτυξη φιλικών σχέσεων μεταξύ Θεσσαλονικέων και Αθηναίων καλλιτεχνών και στην ανταλλαγή εκθέσεών τους.

Όντας εκτός του κλοιού του αθηναϊκού κατεστημένου και του κέντρου αποφάσεων, η πόλη και οι καλλιτέχνες της βίωσαν τις θετικές και αρνητικές επιπτώσεις της απόστασης. Η απουσία μιας σχολής καλών τεχνών, με τις δεσμευτικές ή και καταπιεστικές της προδιαγραφές, όπως αυτή της Αθήνας, είχε από μία άποψη και θετική επίπτωση, διότι η μέσω της αρχιτεκτονικής (το Τμήμα ιδρύθηκε το 1956) προσέγγιση της τέχνης διευκόλυνε την πρόσληψη των μοντέρνων κινημάτων, η κατανόηση των οποίων επιδιωκόταν ιδιαίτερα στην πρώιμη φάση λειτουργίας της Πολυτεχνικής Σχολής.

Σκιαγραφώντας συνοπτικά το πλαίσιο στο οποίο έδρασαν οι καλλιτέχνες της Θεσσαλονίκης, δίχως βέβαια να καταγραφούν τα στάδια της ενδιαφέρουσας εξέλιξής τους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 —θέμα άλλωστε μιας άλλης, εκτενούς μελέτης—, και λαμβάνοντας υπόψη τις πνευματικές ζυμώσεις μέσα από τις οποίες προήλθε η εικαστική περίοδος της δεκαετίας του '60, διαπιστώνουμε ότι τα αντανακλαστικά των καλλιτεχνών αποδείχτηκαν θαυματουργά, όπως και τα μέσα ανεύρεσης εκφραστικών διεξόδων, διότι κατορθώθηκε να καλυφθεί —με ελάχιστη ή καθόλου κρατική παρέμβαση— το πολιτιστικό χάσμα, με ρυθμό γεωμετρικής προόδου. ■



Εικ. 14. Ν. Φωτάκις, *Τοπίο*, λάδι, 22x34 εκ.



Εικ.15. Ν. Φωτάκις, *Το Ηράκλειο μετά την Κατοχή*, λάδι, 35x43,5 εκ.

της **ΓΛΥΚΕΡΙΑΣ ΚΑΛΑΪΤΖΗ**
Σκηνοθέτη-Θεατρολόγου,
Λέκτορα στο Τμήμα Θεάτρου του Α.Π.Θ.

1912-1961: Από την απελευθέρωση ώς την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου

Το θεατρικό ξεκίνημα της Θεσσαλονίκης Μια διαδρομή χωρίς πυξίδα

Η ανακοίνωση της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τον περασμένο Δεκέμβρη, ότι αναστέλλει τη λειτουργία της λόγω οικονομικών προβλημάτων θέτει εκ νέου —κατά σύμπτωση ακριβώς στην επέτειο των εκατό χρόνων από την απελευθέρωση της πόλης— ένα μάλλον χρόνιο πρόβλημα της Θεσσαλονίκης: την "αυτονομία" και την "ανεξαρτησία" του θεάτρου της. Εκατό χρόνια από την απελευθέρωση και πενήντα από τη δημιουργία του Κρατικού Θεάτρου, η πόλη μοιάζει να αδυνατεί να συντηρήσει μια εγχώρια θεατρική δραστηριότητα, να στηρίξει τις —και να στηριχτεί σε— ντόπιες θεατρικές δυνάμεις, να κρατήσει και να αναδείξει το καλλιτεχνικό δυναμικό της. Η εικόνα της θεατρικής ζωής τα τελευταία χρόνια, με τη μόνιμη πια παρουσία όλον τον χειμώνα αθηναϊκών σχημάτων στα κεντρικά θέατρα της πόλης, θυμίζει παλιότερες εποχές —πολύ παλιότερες—, τότε που η Θεσσαλονίκη αποτελούσε μια πολύ καλή θεατρική πιάτσα για τους πάσης φύσεως ελληνικούς και ξένους περιοδεύοντες θιάσους. Στα χρόνια που μεσολάβησαν αρκετά πράγματα άλλαξαν, κάποια άλλα παρέμειναν ίδια. Η πόλη κάπου στο μέσον της ελεύθερης διαδρομής της —το 1961— απόκτησε δικό της μεγάλο θέατρο, το Κρατικό, και δίπλα του, στις δεκαετίες που ακολούθησαν, δημιουργήθηκαν αρκετά ντόπια σχήματα, άλλα βραχύβια και άλλα πιο ανθεκτικά. Ακόμα και σήμερα όμως, μισό αιώνα μετά, και παρά τον ραγδαίο πολλαπλασιασμό των μικρών θεατρικών ομάδων τα τελευταία χρόνια, δεν είναι λίγοι οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης και των γύρω περιοχών που αγνοούν όχι μόνο τα θεατρικά σχήματα της πόλης αλλά και τις παραγωγές του ίδιου του Κρατικού Θεάτρου.

Κατά τα φαινόμενα, και παρά την ιστορία και τις φιλοδοξίες της, η Θεσσαλονίκη ακολουθεί, στον τομέα του θεάτρου, τη γενικότερη μοίρα της ελληνικής επαρχίας. Αν και πλουσιότερη η θεατρική της ζωή άλλων επαρχιακών πόλεων, υπολείπεται κατά πολύ εκείνης των Αθηνών αλλά και άλλων ευρωπαϊκών πόλεων. Και ο λόγος δεν είναι φυσικά μόνο η όποια αστοργία της πρωτεύουσας απέναντι στην «άξια» αλλά «παραμελημένη» συμπρωτεύουσα — επιχείρημα που συχνά εντέλει χρησιμοποιείται και ως άλλοθι απραξίας. Το ότι το ευρύ κοινό εξακολουθεί, σε μεγάλο ποσοστό, να ταυτίζει ακόμα το θέατρο με τους επώνυμους —αθηναϊκούς κατά βάση— θιάσους και να τους προτιμά από τα εγχώρια σχήματα —ακόμα και από το Κρατικό, όταν δεν καταφεύγει κι αυτό στη συνταγή των επωνύμων— είναι ένα φαινόμενο που ίσως πρέπει να σταματήσουμε πια να το αποδίδουμε στη μοίρα και να το αποδώσουμε στην ιστορία.

Στο πλαίσιο αυτό, μια σύντομη αναδρομή στην πρώτη πεντηκονταετία της ελεύθερης Θεσσαλονίκης, την εποχή δηλαδή που θεμελιώνονται οι δομές και ο χαρακτήρας της πόλης, έχει το πλεονέκτημα ότι μας επιτρέπει να δούμε το πώς διαμορφώνει η πόλη το θεατρικό της προφίλ, το πώς εκπαιδεύει το κοινό της και το πώς εντέλει διατυπώνει τα καλλιτεχνικά της αιτήματα.

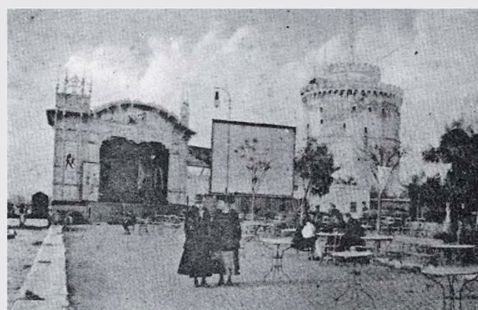
Σταθμός θιάσων

Από συμβασιλεύουσα στα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας, η Θεσσαλονίκη στα χρόνια της οθωμανικής κατάκτησης εξέπεσε σε μια επαρχιακή —πολυεθνική, ωστόσο— τουρκόπολη. Τούρκοι, Εβραίοι, Έλληνες αλλά και Βούλγαροι και Αρμένιοι ζούσαν μαζί, διατηρώντας παράλληλα την κοινωνική και πολιτιστική τους αυτονομία. Αν και η πόλη διαθέτει μια σειρά από θεατρικές αίθουσες, όχι πάντα κατάλληλες, δύσκολα μπορεί να γίνει λόγος για σοβαρή θεατρική κίνηση, πολύ περισσότερο για ντόπια θεατρική παραγωγή. Η Θεσσαλονίκη, ώς τις αρχές περίπου του 20ού αιώνα, δεν είναι παρά ένας ενδιάμεσος σταθμός των θιάσων, ελληνικών και ξένων —ιταλικών, γαλλικών, βιεννέζικων και αρμένικων— στη διαδρομή τους προς τις μεγάλες θεατρικές πιάτσες της Κωνσταντινούπολης, της Σμύρνης, του Βουκουρεστίου κ.ά. Το ρεπερτόριο που μεταφέρουν στις αποσκευές τους είναι προσαρμοσμένο στη μόδα της εκάστοτε εποχής. Έτσι, την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, κυριαρχούν οι όπερες, οι οπερέτες και τα μελοδράματα, ενώ στην περίπτωση των ελληνικών θιάσων άφθονα ήταν τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια, που αποτελούσαν και τα σουξέ της εποχής: ***Η τύχη της Μαρούλας, Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας, Γκόλφω*** κ.ά. Καμιά φορά θα δούμε ανάμεσά τους και κάποιον Σαίξπηρ ή καμιά αρχαία τραγωδία, αλλά ο μεγάλος όγκος των παραστάσεων, ελληνικών και ξένων, λόγω και του πολύγλωσσου της πόλης, αφορά τα μουσικά θεάματα. Δεν είναι εύκολο να γνωρίζουμε τι κοινό προσείλκυαν αυτές οι παραστάσεις. Μάλλον απευθύνονταν σε ένα μεικτό κοινό, με επιμέρους εθνικές στοχεύσεις. Σε εθνικό κοινό θα πρέπει να απευθύνονταν και οι ερασιτεχνικές παραστάσεις —ελληνικές αλλά περισσότερο εβραϊκές— που δίνονταν σε σπίτια ή σε καφενεία, ελληνικής ιδιοκτησίας τα περισσότερα.

Στο γύρισμα του αιώνα, στην ελληνική σκηνή συντελείται μια θεατρική κοσμογονία, με την ανακάλυψη του Ίψεν, του κοινωνικού δράματος και του σκηνικού νατουραλισμού, την ίδρυση της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και τη δημιουργία του Βασιλικού Θεάτρου. Η ρομαντική καθαρευουσιάνικη τραγωδία και τα ειδύλλια —δραματικά και κωμικά— σταδιακά εγκαταλείπονται σε μια πορεία προς τη θεατρική αλήθεια. Η αλλαγή αυτή ωστόσο δεν φαίνεται να φτάνει ώς τη Θεσσαλονίκη. Στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων που επισκέπτονται την πόλη εξακολουθούν να κυριαρχούν τα κωμειδύλλια και τα μελοδράματα. Λογικό από μια άποψη, αφού οι αλλαγές που συντελούνται στη θεατρική Αθήνα ωθούν στο περιθώριο τους παλιούς θιάσους, οι οποίοι συνεχίζουν να περιοδεύουν με το ρεπερτόριο προηγούμενων δεκαετιών. Ακόμα και η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου όμως —που σταθμεύει για λίγο στη Θεσσαλονίκη το καλοκαίρι του 1902, καθ' οδόν προς την Κωνσταντινούπολη— δεν θα εμ-



Θέατρο Παλλάς.


Θέατρο Λευκού Πύργου.


Κυριαζής Χαρατσάρης

ΘΕΑΤΡΟΝ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ

ΦΩΤΗ ΣΑΜΑΡΤΖΗ

ΘΙΑΣΟΣ: Γ. ΔΡΑΜΑΛΗ - ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ

ΣΥΜΠΡΑΞΙΣ ΖΩΖΩ ΝΤΑΛΜΑΣ

ΑΠΟΨΕ Η 70Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

ΤΗΣ ΝΤΟΠΙΑΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΕΩΣ

ΓΕΙΑ ΣΟΥ ΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ - ΚΟΣΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ - ΒΕΚΙΑΡΗ

Μουσική: ΘΕΜΗ ΝΑΛΤΣΑ

Μὲ φινάλε τους ὑποψηφίους δημάρχους ΜΑΝΟΝ, ΠΑΤΡΙΚΙΟΝ ΑΓΓΕΛΑΚΗΝ, ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΝ.

ΤΟ ΘΡΥΛΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΑΛΤΣΑ

«Εἶναι μεσάνυχτα
ὅλη ἡ φύσις ἡσυχάζει
μόνον ἕνας ποὺ σπαράζει
δὲν κοιμᾶται ξενυχτᾶ».

ΠΟΥ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΑΕΙ ΟΛΗ Η ΕΛΛΑΣ

ΑΠΟΨΕ ΣΤΟΝ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ

Πρόγραμμα της επιθεώρησης *Γειά σου Σαλονίκη*.

ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

1Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ
(ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1943 — ΜΑΪΟΣ 1944)
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ: Λ. ΚΟΥΚΟΥΛΑ

Δ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ
"ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ"

*

Δ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

"ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ"

Σκηνοθεσία . . . . . ΚΩΣΤΗ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ
Σκηνογραφίες . . ΒΑΣΙΛΗ ΚΑΛΛΟΓΙΑΝΝΗ
Ἐνδυμασίες . . . . ΝΙΚΟΥ ΦΩΤΑΚΗ
Μουσική προσαρμογή . . ΤΩΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΔΙΑΝΟΜΗ:

Ἀνατολίτης	Π. ΖΕΡΒΟΣ
Μισὲ - Μπαστιᾶς	Τ. ΜΑΚΡΙΔΗΣ
Κυρὰ - Μπαστιὰ	Σ. ΝΟΤΑΡΑ
Τὰ κορίτσι τῆς Μισὲ - Μπαστιᾶ	Α. ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗ
Πελοποννήσιος	Μ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
Κρητικός	Μ. ΚΑΤΡΑΚΗΣ
Χιώτης	Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ
Ἀρβανίτης	Κ. ΠΑΠΑΣ
Λογιώτατος	Κ. ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ
Κύπριος	Ν. ΚΑΤΣΙΩΤΗΣ
Ἀστυνόμος	Δ. ΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
Γραμματεὺς	Γ. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ
Γεράσιμος	Δ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
Ἀντζουλῆς	Κ. ΝΤΙΝΟΣ
Διονύσιος	Ξ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
Ματίος	Ν. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
Γερόλυμος	Φ. ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ
Τζοβαϊτίνος	Γ. ΟΛΥΜΠΙΟΣ
Ἕνας μουσικὸς	Μ. ΣΚΟΡΔΙΛΗΣ

Ὑποβολεὺς Μ. ΜΑΖΑΡΑΚΗΣ

Πρόγραμμα της παράστασης *Βαβυλωνία*,1943.

φανιστεί με το βαρύ πυροβολικό του ρεπερτορίου με το οποίο ξεκίνησε τη δράση της έναν χρόνο πριν στην Αθήνα, αλλά με πολύ πιο ελαφριές (έως και σκαμπρόζικες) επιλογές: ***Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του*** του Καπίς, ***Η κόρη του Ιεφθάε*** του Καβαλότι, ***Φαία και Νυμφαία*** του Χρήστου Δαραλέξη — ανάμεσά τους και η ***Αντιγόνη*** του Σοφοκλή. Θα πρέπει να φτάσουμε στα 1910, για να δούμε να παίζονται στις σκηνές της Θεσσαλονίκης Ίψεν και Ζολά ή Ξενόπουλος και Μελάς, συγγραφείς που εντάσσουν στο ρεπερτόριο της περιοδείας τους η Κυβέλη και η Κοτοπούλη, ανάμεσα όμως σε πολλά άλλα θεατρογραφήματα.

Η μόνη διαφορά, σε ό,τι αφορά το ρεπερτόριο, που παρατηρείται αυτή την εποχή είναι ότι, λόγω του Μακεδονικού Αγώνα, όλο και πιο συχνά, δίπλα στις γαλλικές φάρσες και τα κωμειδύλλια των ελληνικών θιάσων, θα αρχίσουν να κάνουν την εμφάνισή τους και καθαρευουσιάνικες ή αρχαίες τραγωδίες, προκειμένου να υπομνησθεί, έστω και έμμεσα, η ελληνικότητα της Μακεδονίας. Ωστόσο, οι παραστάσεις αυτές δεν φαίνεται να συγκεντρώνουν τις προτιμήσεις του κοινού, όπως δείχνει σχόλιο συντάκτη της εφημερίδας ***Αλήθεια*** (11.4.1906), ο οποίος προτρέπει το κοινό να παρακολουθήσει την παράσταση της ***Μηδείας***, που παρουσίαζε ο θίασος της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, ως έκφραση «πατριωτικού καθήκοντος».

Η Θεσσαλονίκη προορισμός

Μετά την απελευθέρωση, και κυρίως στα χρόνια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, η θεατρική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης αλλάζει σημαντικά. Η επιλογή της ως έδρας της Ανατολής Στρατιάς θα εγκαταστήσει στην πόλη σχεδόν 200.000 χιλιάδες στρατιώτες, Γάλλους και Βρετανούς κυρίως, αλλοιώνοντας την πληθυσμιακή της σύσταση. Η Θεσσαλονίκη μετατρέπεται ουσιαστικά σε μια πόλη-στρατόπεδο, γύρω από τις ανάγκες του οποίου αρχίζει να περιστρέφεται τόσο η εμπορική όσο και η ψυχαγωγική της δραστηριότητα. Σύντομα η πόλη θα κατακλυσθεί από κάθε λογής θιάσους και πάσης φύσεως μπουλούκια, που παρουσιάζουν ό,τι μπορεί να φανταστεί ο καθένας, από σοβαρά δράματα έως βαριετέ και επιθεωρήσεις, ενώ ευκαιριακές θεατρικές αίθουσες-παράγκες ξεπηδούν διαρκώς, παρουσιάζοντας ποικίλα θεάματα. Η Θεσσαλονίκη από πιάτσα-πέρασμα γίνεται πλέων πιάτσα-προορισμός, όπου οι θίασοι παρουσιάζουν σχεδόν όλη την γκάμα των έργων που διαθέτουν και παρατείνουν τη διαμονή τους για όσο το ταμείο δουλεύει. Αλλά και για τους ντόπιους που διαθέτουν ή διαχειρίζονται χώρους, ξαφνικά η θεατρική ψυχαγωγία αποδεικνύεται μια ιδιαίτερα επικερδής επιχείρηση. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Απόστολου Κονταράτου, συζύγου της δημοφιλούς στο θεσσαλονικιώτικο κοινό Αυστριακής ηθοποιού Έλσας Ένκελ και υπευθύνου των θεάτρων «Πάνθεον» και «Έντεν», ο οποίος εμφανίζεται να λαμβά-

νει επιχορήγηση για να μετακαλεί ξένους κυρίως θιάσους, προκειμένου να "προαγάγει" την καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλονίκης.

Αν και οι συνοπτικές καταγραφές της ιστορίας του θεάτρου της Θεσσαλονίκης αρέσκονται στην προβολή των εξαιρέσεων, προκειμένου ίσως να στοιχειοθετηθεί κάποια μικρή αλλά σοβαρή θεατρική παράδοση, ο πληθωρισμός των φτηνών θεαμάτων αυτήν την περίοδο σε καμιά περίπτωση δεν αναιρείται από τις συστηματικές εμφανίσεις της Κοτοπούλη, της Κυβέλης ή του Θωμά Οικονόμου. Η παρουσία, στο ρεπερτόριο των δύο πρωταγωνιστριών, έργων όπως η ***Ηλέκτρα*** του Χόφμανσταλ (Κοτοπούλη), η ***Νόρα*** του Ίψεν (Κυβέλη) ή οι παραστάσεις του Οικονόμου (***Φάουστ, Πατέρας*** του Στρίντμπεργκ, ***Άμλετ, Λουίζα Μίλλερ*** του Σίλλερ) μοιάζουν πραγματικά με σταγόνα στον ωκεανό.

Όλη αυτή η θεατρική λαίλαπα είναι φυσικό να δημιουργήσει και μιμητές. Έτσι, κατ' απομίμηση των ***Παναθηναίων,*** που από το 1908 μεταφέρει και στη Θεσσαλονίκη η Κοτοπούλη, στις σκηνές της πόλης σύντομα θα αρχίσουν να κάνουν την εμφάνισή τους επιθεωρήσεις με τίτλους, όπως ***Πανθεσσαλονίκεια, Ο καθρέφτης της Θεσσαλονίκης, Η σαλάτα της Θεσσαλονίκης*** ή φάρσες, όπως οι ***Κομιτατζήδες,*** που παρουσιάζουν ερασιτεχνικές ομάδες. Αν και ιδιαίτερα χαμηλής αισθητικής, οι παραστάσεις αυτές χαιρετίζονται από τον Τύπο, ο οποίος εξαίρει ιδιαίτερα το στοιχείο της εντοπιότητας. Από την πυκνή ντόπια ερασιτεχνική δραστηριότητα της εποχής, αξίζει ίσως να αναφερθεί ως πιο συνεπής εκείνη του εβραϊκού σοσιαλιστικού ομίλου της Φεντερασιόν, ο οποίος με το πολιτιστικό του τμήμα παρουσιάζει, σταθερά, έργα κοινωνικού και ιδεολογικού προβληματισμού. Μέσα σ' αυτήν πάντως την πρώτη κιόλας δεκαετία, από το 1912 ώς το 1922, η Θεσσαλονίκη στην ουσία βιώνει ένα ιδιότυπο θεατρικό σοκ, που θα καθορίσει για πολλά χρόνια τις προτιμήσεις της.

Θεατρική παιδεία από δεύτερο χέρι

Στα χρόνια που μεσολαβούν από τη Μικρασιατική Καταστροφή ώς τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, το μοντέλο της εισαγόμενης θεατρικής ζωής —κυρίως από την Αθήνα— μπορούμε να πούμε πως εδραιώνεται για τα καλά. Την περίοδο αυτή, επίσης, η Θεσσαλονίκη θα γνωρίσει μια ακόμα μεγάλη δημογραφική αλλαγή, καθώς την αποχώρηση της Ανατολής Στρατιάς θα τη διαδεχτεί σύντομα το κύμα των προσφύγων από τη Μικρά Ασία. Στη δεκαετία που μεσολάβησε όμως, η πόλη πρόλαβε, λόγω του ταχύτατου προγράμματος εξελληνισμού και εξαστισμού που προωθούσε η ελληνική κυβέρνηση, να στήσει τις υποδομές ενός δυτικοευρωπαϊκού προσανατολισμού. Έτσι, μέσα στη δεκαετία του '20 θα δημιουργηθεί το Πανεπιστήμιο, θα λειτουργήσουν ωδεία και θα εκδοθούν δύο αξιό-

Πρόγραμμα της παράστασης *Τρισεύγενη*, 1943.

Πρόγραμμα της παράστασης *Λουίζα Μίλλερ*, 1944.

λογα λογοτεχνικά περιοδικά, τα *Μακεδονικά Γράμματα* και οι *Μακεδονικές Ημέρες*, γύρω από τα οποία θα συσπειρωθούν νέοι λογοτέχνες, που παρακολουθούν από κοντά τις εξελίξεις στα ευρωπαϊκά γράμματα και σύντομα θα διαμορφώσουν αυτό που ονομάστηκε Σχολή της Θεσσαλονίκης.

Αντίστοιχες πρωτοβουλίες στο θέατρο δυστυχώς δεν θα έχουμε. Η θεατρική κουλτούρα αυτής της νέας αστικής τάξης, που φιλοδοξεί να παίξει ενεργό ρόλο στην κοινωνική και πνευματική ζωή της πόλης, αντλεί αποκλειστικά από την Αθήνα και περιορίζεται στις παραστάσεις που μεταφέρουν οι περιοδεύοντες θίασοι. Και καθώς από τις μεγάλες αισθητικές αλλαγές και τα θεατρικά κινήματα της Ευρώπης του μεσοπολέμου στη Θεσσαλονίκη δεν φτάνει σχεδόν τίποτα, μόνο ως εξαίρεση θα συναντήσουμε στο ρεπερτόριο των φιλοξενούμενων αθηναϊκών σχημάτων Ίψεν, Πιραντέλο, Σω ή Ανούιγ. Η Κυβέλη, η Κοτοπούλη, ο Βεάκης και λίγο αργότερα η Κατερίνα Ανδρεάδη και ο Κώστας Μουσούρης προτιμούν να εμφανίζονται στην πόλη με ένα ρεπερτόριο πιο προσιτό στο ευρύ κοινό, κυρίως ελαφριά γαλλικά μπουλβάρ. Εξαίρεση αποτελούν οι τρεις επισκέψεις του Εθνικού Θεάτρου, τη δεκαετία του '30 (1933, 1938 και 1940), το οποίο θα παρουσιάσει ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου (Σαίξπηρ, Ίψεν, Μάτεσης, Παλαμάς, Μπόγρης, Ξενόπουλος, Μπωμαρσαί, Σέρινταν, Χάουπτμαν κ.ά.). Κι αυτό όμως, παρά το προσεγμένο των παραστάσεων, δύσκολα το εντάσσει κανείς στην πρώτη γραμμή της πρωτοπορίας.

Η επιρροή που ασκεί η θεατρική Αθήνα στη Θεσσαλονίκη φαίνεται έντονα και στις ντόπιες παραγωγές. Αν και το αίτημα για τη δημιουργία ντόπιου θεάτρου δεν τίθεται ακόμα επίμονα, θα συναντήσουμε στις στήλες των θεαμάτων αρκετά σχήματα, μουσικού και επιθεωρησιακού κυρίως θεάτρου, με ντόπιους συντελεστές, στα κείμενα ή τη μουσική, που συχνά μάλιστα στελεχώνονται και από Θεσσαλονικείς ηθοποιούς. Έντονη είναι και η ερασιτεχνική θεατρική δραστηριότητα διαφόρων πολιτιστικών συλλόγων, όπως και η ημιεπαγγελματική από μαθητές των δραματικών τμημάτων των ωδείων, που, με την καθοδήγηση των δασκάλων τους Γιάννη Κοπανά και Κώστα Κροντηρά, δίνουν συχνά παραστάσεις στο θέατρο του Λευκού Πύργου.

Παράλληλα ωστόσο, στην περιφέρεια της πόλης, στους προσφυγικούς συνοικισμούς, ένα πιο λαϊκό κοινό, και με νωπές ακόμα τις μνήμες της Ανατολής, μετέχει μιας άλλης θεατρικής διασκέδασης, με θεάματα ποικιλιών, καραγκιόζη ή «νούτικες» κωμωδίες, που παρουσίαζαν διάφορα μπουλούκια, σε πρόχειρα διαμορφωμένες αίθουσες καφενείων. Ουσιαστικά δηλαδή αυτή την περίοδο συνυπάρχουν στη Θεσσαλονίκη δύο κατηγορίες κοινού και δύο αισθητικές, μία με ρίζες στην Ανατολή και μία με ορίζοντα στη Δύση.

Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης

Η πρώτη σοβαρή και συντονισμένη προσπάθεια για τη δημιουργία εγχώριου θεάτρου θα εκδηλωθεί μέσα στην Κατοχή, με την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, το 1943. Αν και η δημιουργία του υπάκουε πρωτίστως σε λόγους εθνικής ανάγκης —για να αποτραπεί η εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη κλιμακίου του Βουλγαρικού Εθνικού Θεάτρου και της Όπερας της Σόφιας, που προωθούσαν οι Γερμανοί—, η καλλιτεχνική σημασία της συγκεκριμένης πρωτοβουλίας δεν είναι αμελητέα. Με το είδος του ρεπερτορίου που ανέβασε, και κυρίως με την ποιότητα των παραστάσεών του, συνέβαλε καθοριστικά στην αφύπνιση του αστικού κοινού και κυρίως της φοιτητικής νεολαίας. «Στην ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης», έγραφε στο πρώτο τεύχος του το *Ξεκίνημα* —το φοιτητικό περιοδικό στο οποίο συνεργάζονταν οι Μ. Αναγνωστάκης, Θ. Φωτιάδης, Γ. Καφταντζής, Κ. Κύρου, Π. Θασίτης κ.ά— «βλέπουμε τη μήτρα πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας, τον βοηθό και παιδαγωγό όλης της νεολαίας, τον προστάτη και προαγωγό κάθε καλλιτεχνικής προσπαθείας. Εμείς οι νέοι έτσι νιώθουμε το Κρατικό μας Θέατρο και περιμένουμε να το δούμε γρήγορα στο δρόμο της μεγάλης του καλλιτεχνικής αποστολής» (τμ. 1, τχ. 1, 15.2.1944, σ. 30).

Με διευθυντή τον μεταφραστή, ποιητή και αργότερα θεατρικό κριτικό Λέοντα Κουκούλα, έναν άνθρωπο με γνώση και άποψη για το θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης θα στηθεί στα πρότυπα του Εθνικού και των κρατικών ευρωπαϊκών θεάτρων και θα στελεχωθεί με μια πλειάδα νέων, ταλαντούχων ηθοποιών (Μάνος Κατράκης, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Γιάννης Αυλωνίτης, Ντόρα Βολανάκη, Ελένη Χατζηαργύρη κ.ά.). Με κριτήριο —παρά τις ποικίλες αντιξοότητες και την ένδεια των μέσων— την καλλιτεχνική ποιότητα των παραστάσεων, θα ανεβάσει μια σειρά έργων που επιχειρούν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο να συνδεθούν με τη σύγχρονη και την κατοχική πραγματικότητα, αλλά και να κερδίσουν το ευρύ κοινό. Η αντιαυταρχική *Λουίζα Μίλλερ*, που θα προκαλέσει και προβλήματα με τους Γερμανούς, ο *Πειρασμός* του Ξενόπουλου, αλλά και ο πιο λαϊκός *Καλόκαρδος γρουσούζης* του Γκολντόνι και η *Βαβυλωνία* είναι μερικά από τα έργα της πρώτης χρονιάς. Πρόκειται για ένα εγχείρημα το οποίο, πέρα από την έμμεση αντίσταση που επιδιώκει, μοιάζει να εκφράζει και μεγάλη μερίδα του πληθυσμού. Το κοινό ανταποκρίνεται θερμά και γεμίζει την αίθουσα του θεάτρου του Λευκού Πύργου. Δυστυχώς, πολύ γρήγορα θα προκύψουν εσωτερικά προβλήματα, ο Κουκούλας θα αποχωρήσει την επόμενη χρονιά και η συνέχεια δεν θα είναι εξίσου επιτυχημένη. Με την αποχώρηση των Γερμανών, το θέατρο θα μετονομαστεί, ύστερα από πρόταση των ηθοποιών —οι περισσότεροι ανήκαν στο ΕΑΜ—, σε Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας και θα προλάβει να ανεβάσει μόνο τον *Ρήγα Βελεστιλνή* του Βασίλη Ρώτα, πριν κλείσει οριστικά μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας.

Μολονότι ο βίος του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης υπήρξε σύντομος, πρόλαβε ωστόσο να ρίξει κάποιον σπόρο. Ήδη από τον Μάιο του 1943, ο Κυριαζής Χαρατσάρης, συνάδελφος του Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών το 1937 και συνεργάτης του, ως μουσικός, στις εκεί παραστάσεις, θα οργανώσει, στο πλαίσιο του Εκπολιτιστικού Ομίλου Φοιτητών (ΕΟΠ), την Καλλιτεχνική Εταιρεία Θεσσαλονίκης και θα

παρουσιάσει με φοιτητές, μέσα στην Κατοχή, δύο παραστάσεις στο θέατρο του Λευκού Πύργου: τους ***Ηρακλείδες*** (σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης) και τις ***Νεφέλες*** του Αριστοφάνη (σκηνικά: Γιάννης Σβορώνος). Αν και με ερασιτέχνες ηθοποιούς, και οι δύο παραστάσεις είχαν τη φιλοδοξία να καταθέσουν μια πρόταση ποιοτικού θεάτρου, αντίστοιχη με εκείνη του Κουν και του Θεάτρου Τέχνης. Η πολιτική ανωμαλία ωστόσο που ακολούθησε μετά το τέλος της Κατοχής δεν αφήνει για την ώρα περιθώρια συνέχειας.

Πρωτοβουλίες υποδομής

Η μετεμφυλιακή περίοδος υπήρξε μια εποχή εσωστρέφειας για όλη την Ελλάδα, φυσικά και για τη Θεσσαλονίκη. Οι επισκέψεις των αθηναϊκών θιάσων περιορίζονται κατά πολύ και συμπυκνώνονται στην αρχή και το τέλος της χειμερινής αθηναϊκής σεζόν, την περίοδο του Πάσχα, δηλαδή, και της Διεθνούς Έκθεσης. Ωστόσο, από τη μια το πρόσφατο παράδειγμα του κατοχικού Κρατικού και από την άλλη ο δυναμισμός που αναπτύσσει αυτήν την εποχή η φοιτητική νεολαία θα οδηγήσουν το 1958 στη δημιουργία του Φοιτητικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για μια πρωτοβουλία φοιτητών, που τελούσε υπό την ενίσχυση του Ελληνικού Ιδρύματος Εξυπηρέτησης Πανεπιστημίων (ΕΙΕΠ)· οι φοιτητές, με σκηνοθέτη τον Κυριαζή Χαρατσάρη, θα παρουσιάσουν μια σειρά έργων, κλασικού και σύγχρονου ρεπερτορίου. Αν και βασικός αποδέκτης αυτών των παραστάσεων ήταν κυρίως το φοιτητικό κοινό, η πρωτοβουλία έχει τη σημασία της, κυρίως γιατί η ομάδα λειτούργησε και ως φυτώριο ηθοποιών, ως ένα είδος άτυπης δραματικής σχολής. Επιπλέον, ο Χαρατσάρης ήταν άνθρωπος με ευρεία θεατρική κουλτούρα και γνώριζε από πρώτο χέρι τις σύγχρονες ευρωπαϊκές θεατρικές αναζητήσεις.

Η συνεργασία του Χαρατσάρη με το Φοιτητικό Θέατρο θα διακοπεί το καλοκαίρι του 1960, το εγχείρημα όμως δεν θα μείνει χωρίς συνέχεια. Ήδη, το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, με κάποια μέλη από το Φοιτητικό Θέατρο, θα ιδρύσει το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, την πιο αξιόλογη πρόταση εγχώριου θεάτρου που γνώρισε η Θεσσαλονίκη έως την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου το 1961. Στο πλαίσιο του Ελεύθερου Θεάτρου θα λειτουργήσει και αναγνωρισμένη πια από το κράτος δραματική σχολή, και για μια πενταετία θα δίνονται παραστάσεις σε διάφορους χώρους, ακόμα και μη θεατρικούς — σε ένα διαμέρισμα στην οδό Μητροπόλεως, στο υπόγειο της ΔΕΗ, στο Γαλλικό Ινστιτούτο και στο θέατρο «Θυμέλη». Εκπαιδεύοντας ηθοποιούς αλλά προτείνοντας και ανήσυχες προσεγγίσεις κλασικών και σύγχρονων κειμένων, ο Χαρατσάρης επιχειρεί να δημιουργήσει τις αναγκαίες προϋποθέσεις για την αυτονόμηση του εγχώριου θεάτρου από την επιρροή του λεγόμενου πια εμπορικού αθηναϊκού θεάτρου. Αν και περιορισμένης εμβέλειας, η συγκεκριμένη πρωτοβουλία βρίσκεται στην αφετηρία μιας κίνησης που θα αποδώσει καρπούς αρκετά χρόνια αργότερα, με τη δημιουργία σχημάτων όπως το Θεατρικό Εργαστήρι της «Τέχνης» ή μετά από μερικά χρόνια η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη, όπου συμμετέχουν ή πρωτοστατούν μαθητές του.

Παράλληλα, την ίδια περίπου εποχή, το κοινό της Θεσσαλονίκης έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει από κοντά τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης και να γνωρίσει την πιο σύγχρονη και την πιο ανήσυχη εκδοχή του αθηναϊκού θεάτρου. Από το 1957 ώς το 1965, το Θέατρο Τέχνης και ο Κάρολος Κουν θα επισκέπτονται σταθερά τους καλοκαιρινούς μήνες τη Θεσσαλονίκη, παρουσιάζοντας στο Θέατρο Κήπου το μεγαλύτερο μέρος των χειμερινών παραγωγών τους. Η εμπειρία αυτών των παραστάσεων αλλά και οι τοπικές πρωτοβουλίες, όπως αυτή του Χαρατσάρη αλλά και άλλες, όπως της Αγγελικής Τριανταφυλλίδη με το Θέατρο της Θεσσαλονίκης ή του Κώστα Ζαρούκα με το βραχύβιο Νέο Θέατρο, ουσιαστικά προετοιμάζουν το έδαφος για τη υποδοχή του Κρατικού Θεάτρου· παράλληλα όμως διαμορφώνουν κι ένα καλλιτεχνικό αίτημα ποιοτικού και πρωτοποριακού θεάτρου, που θα χαρακτηρίσει για τα επόμενα χρόνια το σύνολο σχεδόν της εκτός Κρατικού θεατρικής παραγωγής της Θεσσαλονίκης. Εκ των πραγμάτων βέβαια, οι πρωτοβουλίες αυτές αλλά και όσες θα ακολουθήσουν, κυρίως από τη δεκαετία του '80 και μετά, απευθύνονται σε ένα πιο περιορισμένο και πιο μυημένο κοινό. Ένα κοινό που θα στηρίξει στο ξεκίνημά του το Κρατικό αλλά θα καλλιεργήσει και τη φήμη του "δύσκολου". Κι όσο για το λεγόμενο ευρύ κοινό — εθισμένο για χρόνια στο εύκολο και φτηνό θέαμα—, αυτό θα αναλάβει ουσιαστικά, από το 1961 και μετά, να το εκπαιδεύσει το Κρατικό Θέατρο.

Θα περίμενε βέβαια κανείς ότι, μέσα σ' αυτά τα πενήντα χρόνια που μεσολάβησαν από την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου, το θεατρικό τοπίο της πόλης θα άλλαζε ριζικά. Κάτι τέτοιο δυστυχώς δεν συνέβη. Η παρουσία τελικά ενός τόσο μεγάλου θεατρικού οργανισμού στο κέντρο της πόλης δεν φαίνεται να έλυσε το πρόβλημα της θεατρικής αυτονομίας της Θεσσαλονίκης. Η εικόνα που παρουσιάζει σήμερα το θέατρό της δείχνει ότι οι αισθητικές προτιμήσεις του λιγότερο ενημερωμένου —ωστόσο πολυπληθέστερου— κοινού εξακολουθούν να κινούνται σε μια άλλη, παράλληλη ακόμα, πορεία. Κι όσο η πορεία αυτή δεν αλλάζει, η Θεσσαλονίκη θα παραμένει θεατρική επαρχία. ■

Πηγές

Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στο ***Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα***, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής 1997.

Κώστας Τομανάς, ***Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη***, Θεσσαλονίκη, Νησίδες 1994.

Κώστας Τομανάς, ***Η καλλιτεχνική κίνηση στη Θεσσαλονίκη***, 1885-1944, Θεσσαλονίκη, Νησίδες 1996.

Γ. Θ. Βαφόπουλος, ***Θεατρικές σελίδες***, *1924-1974*, Θεσσαλονίκη, Ρέκος 1988.

Γ. Θ. Βαφόπουλος, «Το πνευματικό πρόσωπο της Θεσσαλονίκης», στο ***Μακεδονία-Θεσσαλονίκη, Αφιέρωμα Τεσσαρακονταετηρίδος***, Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών 1980.

Θεσσαλονίκη *2300* ***χρόνια***, Δήμος Θεσσαλονίκης 1985.

7 ***Ημέρες, Καθημερινή*** (αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη), 21 Σεπτεμβρίου 1997.

Νέα Εστία, Αφιέρωμα στα πενηντάχρονα της Θεσσαλονίκη, τμ. 72, αρ. 850, 1962.

της **ΠΕΛΑΓΙΑΣ ΑΣΤΡΕΙΝΙΔΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Πολιτικές δολοφονίες και εγκλήματα στη Θεσσαλονίκη

Τα πολλά πρόσωπα της πόλης

Με αφορμή την έκθεση με τίτλο «Ανίσχυρα Μνημεία» στην Μπιεννάλε του 2010, το ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** ζήτησε από τους επιμελητές της έκθεσης να παρουσιάσουν στους αναγνώστες τη δική τους μαρτυρία μέσα από τη μελέτη των αρχείων για τις δολοφονίες στην πόλη. Η στερεότυπη εικόνα της Θεσσαλονίκης ως πόλης δολοφονιών επανέρχεται συχνά σαν μια άορατη απειλή στην πόλη, ενισχύοντας συχνά την εσωστρέφειά της. Η έκθεση όμως αυτή μας οδηγεί σε άλλα μονοπάτια. Θεωρώντας ότι ο χώρος έχει σημασία, ότι η ταυτότητα του χώρου διαμορφώνει τους ανθρώπους μέσα από τη μνήμη και τη λήθη των γεγονότων, τα κείμενα που ακολουθούν προσπαθούν να καταγράψουν αυτή τη σύνθετη σχέση των κατοίκων με την πόλη τους. Η έκθεση λοιπόν «Ανίσχυρα Μνημεία», των Αριστείδη Αντονά, Αλέξη Δάλλα και Φίλιππου Ωραιόπουλου, επικεντρώνεται στην έννοια της αναπαράστασης και της θεωρητικής ανακατασκευής της σύγχρονης αστικότητας, αφήνοντας ανοιχτές τις διαφορετικές αναγνώσεις του παρελθόντος και τη συγκρότηση των ταυτοτήτων.

Τη μνήμη και τη λήθη, αλλά και την πόλη ως τόπο κοινών εμπειριών χρησιμοποιεί ο βραβευμένος με το κρατικό βραβείο μυθιστορήματος 2011 Θωμάς Κοροβίνης, για να καταγράψει τη Θεσσαλονίκη του μεσοπολέμου αλλά και τα δύσκολα μεταπολεμικά χρόνια. Η διαπλοκή του καθημερινού, του αστικού με τον εθνικό χώρο, οι αναμνήσεις και οι διηγήσεις των παλαιότερων χρησιμοποιούνται για την ιδιότυπη παρουσίαση των διαφορετικών ταυτοτήτων στην πόλη.

Το κείμενο του Πέτρου Μαρτινίδη μας μεταφέρει μέσα από την αστυνομική μυθοπλασία στην πόλη με έναν διαφορετικό τρόπο. Η Θεσσαλονίκη των μυθιστορημάτων του περιγράφει τις δικές του διαδρομές του εγκλήματος (τυχαία μπορεί και να συμπίπτουν με εκείνες των πραγματικών δολοφονιών), διαδρομές γνώριμες σε όλους μας, που μας εξοικειώνουν με τις διαφορετικές εκδοχές της ίδιας τοπογραφίας της πόλης.

Όπως υποστηρίζει και ο ιστορικός Αντόνιο Μόλχο στον κατάλογο της έκθεσης «Ανίχυρα Μνημεία», η πόλη δεν έχει τίποτα να χάσει· μάλλον έχει να κερδίσει, αναγνωρίζοντας το πραγματικό της παρελθόν.

Το ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** προσπαθεί μέσα από τα κείμενα που ακολουθούν να αναφερθεί στο παρελθόν αλλά κυρίως να αναζητήσει το μέλλον της πόλης. Για να θυμηθούμε τα λόγια του Walter Benjamin και αυτά από τον κατάλογο της έκθεσης και τον Αριστείδη Αντονά, «μόνο στη λυτρωμένη ανθρωπότητα ανήκει πλήρως το παρελθόν της [...], μόνο η λυτρωμένη ανθρωπότητα μπορεί να μνημονεύει το παρελθόν της καθ' όλες τις στιγμές του».

1913 Η δολοφονία του Γεωργίου του Α΄ στη γωνία των οδών Β. Γεωργίου και Αγίας Τριάδας. Η εξόντωση του αγγλόφιλου Γεωργίου φέρνει στον θρόνο τον γερμανόφιλο Κωνσταντίνο· ακολουθούν η ρήξη με τον Ελευθέριο Βενιζέλο, το κίνημα της Εθνικής Άμυνας στη Θεσσαλονίκη (στα 1916) και ο διχασμός.

1931 Εμπρησμός του συνοικισμού Κάμπελ από μέλη της φασιστικής οργάνωσης ΕΕΕ. Ο συνοικισμός εγκαταλείπεται, για να πωληθεί στην Υπηρεσία Προσφύγων. Με το αντίτιμο της πώλησης χτίζονται τέσσερα νέα συγκροτήματα σε σχήμα Π, δημιουργώντας κλειστές αυλές (cortijos) για λόγους ασφαλείας.

1936 Τα γεγονότα του Μάη, με τις μαζικές διαδηλώσεις των καπνεργατών στην Εγνατία, τη Βενιζέλου, την 26ης Οκτωβρίου. Οι συγκρούσεις με τη χωροφυλακή οδηγούν σε νεκρούς καπνεργάτες — ανάμεσα τους και δύο Εβραίοι (η παράδοση της Φεντερασιόν του Μπεναρόγια στην πόλη). Ο Γιάννης Ρίτσος γράφει τον Επιτάφιο *και η μουσική του Γιάννη Θεωδωράκη με τη φωνή του Μπιθικώτση ...«πουλάκι της φτωχιάς αυλής, ανθέ της ερημιάς μου...» θα ηχεί για πάντα, όχι πια ως θρήνος αλλά ως ελπίδα για το μέλλον.*

1938 Η δολοφονία του καπνοβιομήχανου Μοσκώφ στη Διαγώνιο (Τσιμισκή και Παύλου Μελά) από τον απολυμένο εργάτη Ανταβανόγλου.

1943-1944 Ο εκτοπισμός των Εβραίων της Θεσσαλονίκης. Στην πλατεία Ελευθερίας, όπου σήμερα στην άκρη του πάρκινγκ βρίσκεται το μνημείο του Ολοκαυτώματος, θα ξεκινήσει ο εξευτελισμός των Εβραίων ανδρών· θα ακολουθήσει η εξόντωση της εβραϊκής κοινότητας της πόλης στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αλλά και το πέρασμα των περιουσιών των Εβραίων στους μεσεγγυούχους Έλληνες.

1944 Η ΟΠΛΑ δολοφονεί τον Ιωάννη Βελισσάρη από την ομάδα του δωσίλογου Πούλου. Για αντίποινα, οι Γερμανοί θα εκτελέσουν επτά άτομα από τις φυλακές Επταπυργίου.

1945 Στις 8 Μαΐου ο κόσμος κατεβαίνει στην πλατεία Αριστοτέλους, για να γιορτάσει τη συνθηκολόγηση της Γερμανίας. Τρία άτομα σκοτώνονται και δεκαπέντε τραυματίζονται.

1946 Μέλη της ΟΠΛΑ δολοφονούν τον μοίραρχο Κωφίτσα.

1947 Δολοφονία του Γιάννη Ζέβγου. Μετά από γεύμα στο εστιατόριο «Ελβετικόν», στην Αγίας Σοφίας, και ενώ πήγαινε στο ξενοδοχείο «Αστόρια», δολοφονείται από τον Χρήστο Βλάχο, που βγαίνει από την οδό Αγίας Θεοδώρας.

1948 Η δολοφονία του δημοσιογράφου George Polk.Το πτώμα του βρέθηκε να επιπλέει στη θάλασσα, λίγα μέτρα από τον Λευκό Πύργο.

Τα τάγματα ασφαλείας στην πόλη στα χρόνια της κατοχής και του εμφυλίου, ο αιμοσταγής και αδίστακτος Δάγκουλας της οδού Πολωνίας, μετέπειτα Πρίγκηπος Νικολάου και σήμερα Αλεξάνδρου Σβώλου, κατέστησαν τη Θεσσαλονίκη προνομιακό χώρο της δράσης τους (Στράτος Ν. Δορδανάς, Έλληνες εναντίον Ελλήνων, *Επίκεντρο 2006). Η καθημερινή ζωή μέσα στην πόλη αποτελούσε έναν καθημερινό κίνδυνο. Οι κάτοικοι, ντόπιοι και έποικοι, προσπαθούσαν να επιβιώσουν. Όπως λέει ο Μανόλης Αναγνωστάκης, «Σ΄ όλη μας τη ζωή βουλιάξαμε πολλά καράβια μέσα μας, ίσως για να μην ναυαγήσουμε μια ώρα αρχύτερα εμείς οι ίδιοι» (Μανόλης Αναγνωστάκης,* Το περιθώριο *΄68-΄69). Ακολουθεί η δύσκολη δεκαετία του 1950, με τον φόβο του Δράκου να πλανάται στην πόλη. Τα εγκλήματα, η άδεια πόλη το σούρουπο, το στοιχειωμένο Σέιχ Σου με την αόρατη απειλή και τον φόβο εγκαθίστανται μόνιμα.*

1963 Η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, που θα επηρεάσει την πολιτική σκηνή σε όλη τη χώρα, θα στιγματίσει την πόλη και θα δημιουργήσει τον μύθο της ως πόλης των πολιτικών δολοφονιών. Η διαδρομή του εγκλήματος ξεκινά από το γεύμα στον «Στρατή», στην παλιά παραλία, και συνεχίζει μετά την άρνηση του κέντρου «Πικαντίλλι» να γίνει η ομιλία στη Βενιζέλου, όπου και τελικά πραγματοποιείται κάτω από δύσκολες συνθήκες. Τα υπόλοιπα είναι για τους μεγαλύτερους γνωστά. Το τρίκυκλο του Γκοτζαμάνη που θα πεταχτεί από την οδό Σπανδωνή και θα οδηγήσει στον θάνατο τον Γρηγόρη Λαμπράκη. Κατόπιν, η δολοφονία του Γιώργου Τσαρουχά και, στα 1967, του Γιάννη Χαλκίδη.

Οι προαναφερθείσες διαδρομές του εγκλήματος στη Θεσσαλονίκη δεν έχουν σκοπό να περιγράψουν απλά σκοτεινές περιόδους της πόλης ή να προσδώσουν μιαν ενοχική προσέγγιση στο παρελθόν. Τις συζητάμε με σκοπό να ανασύρουμε μνήμες, συλλογικές και ατομικές, με την επίγνωση ότι τα τραύματα του παρελθόντος, ο χώρος και ο χρόνος των συμβάντων διαμορφώνουν ταυτότητες, συνειδήσεις· εντέλει, δεν αποτελούν ένα παγωμένο στον χρόνο παρελθόν αλλά δίνουν νέες δυνατότητες διαχείρισης του παρόντος και σχεδιασμού του μέλλοντος. ■



του **ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΑΝΤΩΝΑ**
Αρχιτέκτονα, Συγγραφέα

Ανίσχυρα Μνημεία



Εγκατάσταση, με υλικό της έκθεσης Weak Monuments, στην μπιενάλε του Gyumri, Αρμενία.

Σκεφτήκαμε την «υποδοχή του φόνου» ως σύνολο των μέσων που χρησιμοποιούνται κατά την αρχειοθέτηση του συμβάντος. Η αρχειοθέτηση αυτή είναι αστική υπόθεση. Η αρχειοθέτηση του αστικού, δημόσιου φόνου συνιστά υποδομή ακύρωσης της σημασίας του. Αυτή η υποδομή, που ακυρώνει τελετουργικά τη δύναμη του φόνου, είναι καταστατικής σημασίας για την πόλη. Το αρχείο των Ανίσχυρων Μνημείων προέκυψε από συγκέντρωση υπαρχουσών αναπαραστάσεων επιλεγμένων φόνων της Θεσσαλονίκης. Συνηθίζουμε να νομίζουμε ότι ένας φόνος είναι κάτι συγκλονιστικό και ότι η αρχειοθέτησή του δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Η βαθύτερη πλευρά της εργασίας για τα Ανίσχυρα Μνημεία σχετίζεται με κάποια αντιστροφή αυτής της πρώτης εντύπωσης. Η ύπαρξη τετριμμένου τρόπου αντιμετώπισης του φόνου είναι συγκροτησιακή της κοινότητας, ιδιαιτερότητα της πόλης. Μοιραία, η αρχειοθέτηση τέτοιων συμβάντων είναι σκανδαλώδης. Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, η σκανδαλώδης αναπαράσταση έχει το ιδιαίτερο χρώμα της: ταυτίζεται ενίοτε με το αντίθετό της, με την αντίσταση στην αναπαράσταση. Γίνεται ενίοτε καθαρή τελετουργία αναπαράστασης, βάρβαρη δομή διάχυσης του συμβάντος, παρόμοια με τον στόχο του εγκληματία. Για τον λόγο αυτό, σε αυτή την πόλη μπορούμε να δούμε καθαρότερα το χθες και το αύριο της έννοιας «αστική λήθη». Από την πληθώρα του συλλεχθέντος υλικού κατασκευάζεται κάποιο είδος προσήλωσης στην υποδοχή του φόνου: η προσήλωση ισοδυναμεί με αρχαιολογία του συμβάντος: ιδιότυπη προσήλωση που καθορίζεται από την αστοχία εστίασης.

Δύο αποφασιστικές κινήσεις καθόρισαν τη συλλογή του υλικού. Η πρώτη περιλαμβάνει το κινητήριο έναυσμα που ενεργοποίησε τη συλλογή ως διαδικασία: καταγράψαμε έγγραφα, αποτυπώσαμε χώρους, παραγάγαμε και αναθέσαμε έρευνες. Η δεύτερη είναι η κίνηση που αποφασίζει με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά την οργάνωση δείγματος του υλικού ως έκθεση. Το υλικό μπορεί να αναδιατάσσεται σε περισσότερες από μία φόρμες. Το υλικό δεν είναι ακόμη έργο, και ούτε ένας από τους σχηματισμούς του πρέπει να λογίζεται ως έργο. Ο πληθυσμός των αποσπασμάτων που απαρτίζει το υλικό ταυτίζεται με το σχήμα της συλλογής: δεν προκατασκευάσαμε ισχυρή δομή πέραν του αθροίσματος των καταχωρήσεων. Δομές δοκιμάζονται για κάθε παρουσίαση. Τα ευρήματα και το πλαίσιο της έρευνας, ο πληθυσμός και η ενότητα, η δοκιμιακή συλλογή και το προβληματικό έργο κατασκευάζονται μαζί. Η συγκρότηση του αρχείου δεν καθορίζεται εκ των προτέρων: οργανώνεται από την πρακτική της συλλογής. Κι ακόμη: η συγκρότηση του πλαισίου δεν επιδιώκει μετάθεση υλικού προς την περιοχή της τέχνης, για να αναδείξει ενδεχόμενες καλλιτεχνικές του αξίες. Το υλικό προσκομίζεται για να μείνει, κατά μίαν έννοια, αδρανές. Στην αδράνειά του βρίσκεται το βάθος του. Η εμβύθιση στο υπάρχον υλικό αναδεικνύει την αινιγματική υπόσταση του πλαισίου: η καλλιτεχνική υπόσταση (αν υπάρχει) θα ήταν απλή απόδειξη ύπαρξης του ερωτήματος που χάσκει κάτω από το αρχειακό σύστημα. ■

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ **ΑΝΙΣΧΥΡΑ ΜΝΗΜΕΙΑ / WEAK MONUMENTS**

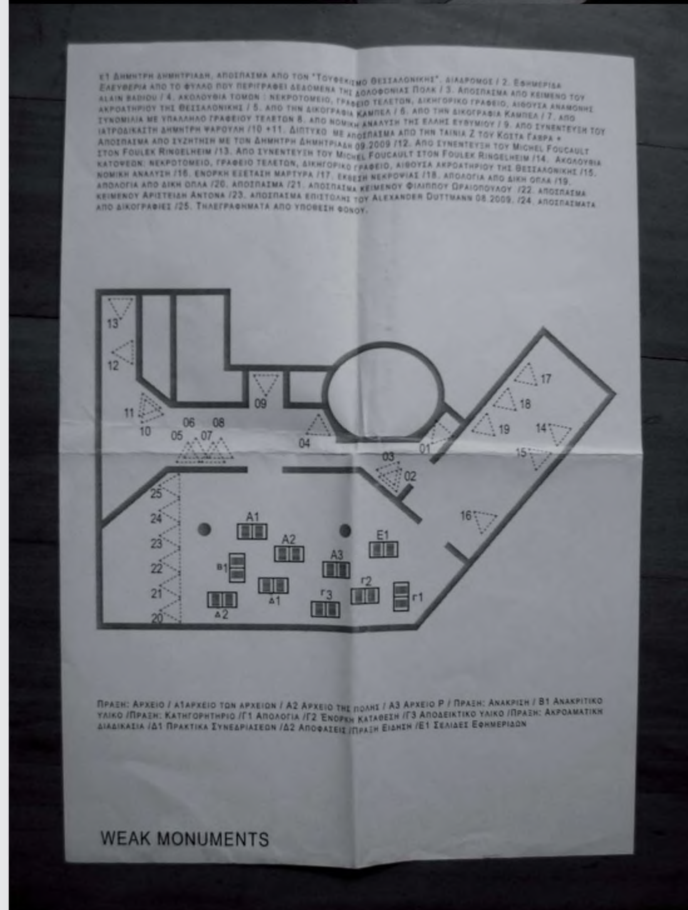
Το έργο Κτιστό_Συμβάν VII ανίσχυρα μνημεία διαπραγματεύεται την έννοια του "φόνου" ως συγκροτησιακού στοιχείου για την αρχιτεκτονική της πόλης. Η πόλη της Θεσσαλονίκης αποτελεί παραδειγματικό πεδίο για την ανάγνωση κάποιας διαπραγμάτευσης αυτού του είδους. Θεωρείται ότι η έννοια του αρχείου συγκροτεί μνημονικό υλικό κάποιας ιδιαίτερης αναπαράστασης: η αναπαράσταση αυτή ζητά κρυμμένες και αθέατες εκδοχές του φόνου όπως αυτές καταγράφονται —με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο— φονικές δράσεις. Η δράση των καταγραφών που παρουσιάζονται στο έργο περιλαμβάνει από τη μια μεριά καταγραφές χώρων και από την άλλη τη διείσδυση στον μηχανισμό των οργανωμένων αρχείων του αστικού φόνου. Παράλληλα ενδιέφερε την ομάδα εργασίας η χορογραφική ή η θεατρική εννόηση των φονικών δράσεων. Πρόκειται για κάποια θεατρικότητα, που η επανάληψή της είναι εξ ορισμού αδύνατη, η αναπαράσταση της εξ ορισμού προβληματική. Η αφηρημένη θεατρική δομή συγκροτεί το μοντέλο ενός επαναστοχασμού για την αναπαράσταση — εδώ: αναπαράσταση του φόνου σημαντικού ή ασήμαντου, πολιτικού ή κοινωνικού, μαζικού ή μεμονωμένου. Η θεατρικότητα του script (του γραπτού ίχνους των τεκμηρίων του φόνου όπως αυτά βρίσκονται στα αρχεία) συγκροτείται γύρω από την τοπολογική δομή που προτείνει η εκάστοτε φονική σκηνή. Η δύσκολη εγκατάσταση στο μεταίχμιο ανάμεσα στη μνήμη και στη λήθη των φόνων και των τόπων τους αποτελεί την αφετηρία των εργασιών αυτής της έκθεσης.

Αριστείδης Αντονάς / Αλέξης Δάλλας / Φίλιππος Ωραιόπουλος

Συνεργάτες έκθεσης: Αθηνά Αθανασίου, Γιάννης Σταυρακάκης, Αντώνης Λιάκος, Έφη Αβδελά, Δημήτρης Δημητριάδης, Γιώργος Αναστασιάδης, Αντώνης Μόλχο, Οντέτ Βαρών-Βασσάρ, Σάκης Σερέφας, Αλέκα Γερόλυμπου, Βίλμα Χαστάογλου, Βασίλης Κολώνας, Νίκος Παρασκευόπουλος, Αγγελική Πιτσελά.

Άποψη της έκθεσης σε αίθουσα του Δικηγορικού Συλλόγου Θεσσαλονίκης.

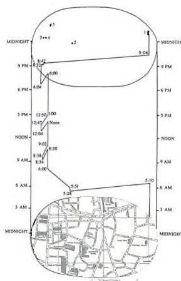


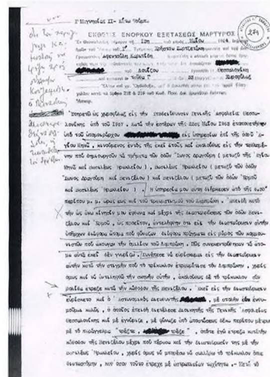


Διάταξη βιβλίων/ αρχείων και προβολών/ τεκμηρίων στην κάτοψη του χώρου έκθεσης.



Αναπαραγωγή δεδομένων γραφολογικής εξέτασης, απόσπασμα από αφίσα καταλόγου.




ΕΚΘΕΣΙΣ ΕΝΟΡΚΟΥ ΕΞΕΤΑΣΕΩΣ ΜΑΡΤΥΡΟΣ

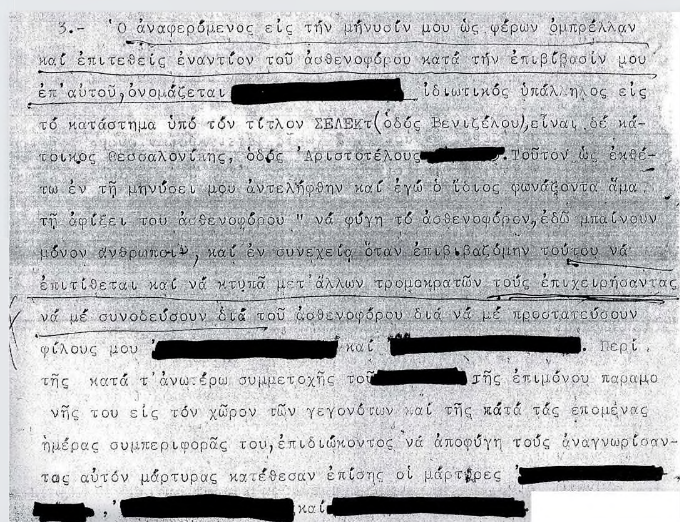




Στιγμιαία εικόνα από προβολή. Σύνθεση χωρικών και χρονικών δεδομένων.



Κατάλογος.


3.- Ὁ ἀναφερόμενος εἰς τήν μήνυσίν μου ὡς φέρων ὀμπρέλλαν καί ἐπιτεθείς ἐναντίον τοῦ ἀσθενοφόρου κατά τήν ἐπιβίβασίν μου ἐπ' αὐτοῦ, ὀνομάζεται [redacted] ἰδιωτικός ὑπάλληλος εἰς τό κατάστημα ὑπό τόν τίτλον ΣΕΛΕΚΤ (ὁδός Βενιζέλου), εἶναι δέ κάτοικος Θεσσαλονίκης, ὁδός Ἀριστοτέλους [redacted]. Τοῦτον ὡς ἐκθέτω ἐν τῇ μηνύσει μου ἀντελήφθην καί ἐγώ ὁ ἴδιος φωνάζοντα ἅμα τῇ ἀφίξει του ἀσθενοφόρου " νά φύγῃ τό ἀσθενοφόρον, ἐδῶ μπαίνουν μόνον ἄνθρωποι", καί ἐν συνεχείᾳ ὅταν ἐπιβιβαζόμην τούτου νά ἐπιτίθεται καί νά κτυπᾷ μετ' ἄλλων τρομοκρατῶν τούς ἐπιχειρήσαντας νά μέ συνοδεύσουν διά τοῦ ἀσθενοφόρου διά νά μέ προστατεύσουν φίλους μου [redacted] καί [redacted]. Περί τῆς κατά τ' ἀνωτέρω συμμετοχῆς τοῦ [redacted] τῆς ἐπιμόνου παραμονῆς του εἰς τόν χῶρον τῶν γεγονότων καί τῆς κατά τάς ἑπομένας ἡμέρας συμπεριφορᾶς του, ἐπιδιώκοντος νά ἀποφύγῃ τούς ἀναγνωρίσαντας αὐτόν μάρτυρας κατέθεσαν ἐπίσης οἱ μάρτυρες [redacted], [redacted] καί [redacted]

Σελίδα βιβλίου με κατάθεση ενάγοντος.

του **ΑΛΕΞΗ ΔΑΛΛΑ**
Αρχιτέκτονα

Επιμελητικό υστερόγραφο για την έκθεση «**Ανίσχυρα Μνημεία**» (Weak Monuments)

Στιγμή μηδέν
Στη θέση μιας έκθεσης, μιας παράστασης έναντι, μιας κατά μέτωπον απεικόνισης, αποτυπώνονται τα τεκμήρια μιας πρακτικής· πρακτικής που ανάγεται σε τυφλή παρόρμηση τυχαίου υποκειμένου, σε ένστικτα συλλογής μέσα στο χάος ενός αστικού σύμπαντος. Το τυχαίο υποκείμενο ψηλαφεί τη σύμμεικτη ύλη του άστεως, έως ότου συναντήσει εκείνα τα κενά του μικροϊστορικού του χρόνου, τα χάσματα που ανοίγει η βίαιη ανακοπή της ροής του βίου. Η συνάφεια τέτοιων χασμάτων ξεδιπλώνει το ανάπτυγμα μιας συνεχούς επιφάνειας, μιας τοπογραφίας του φόνου, διάστικτης από ίχνη και στίγματα. Στίγματα που καταγράφουν το ερμητικό γεγονός του εγκλήματος, τον συμπαγή του χρονότοπο, και σωρεύονται ως προς την αρχετυπική τους συγγένεια, ενώ απρόθετα καταγράφουν το βήμα μιας πόλης στην ιστορική της διάβαση. Ίχνη που αφήνουν οι τροχιές των τελεστών, ιχνοθέτη και ιχνηλάτη, και εστιάζουν στην κρίσιμη στιγμή, τη στιγμή της αμετάκλητης πτώσης ενός σώματος.

Σιωπηλές μηχανές
Η πτώση του σώματος κινητοποιεί τους διεξοδικούς μηχανισμούς (απόδοσης δικαίου, ιατρικούς, τελετουργικούς, ιδεολογικούς) μιας πόλης σε ρόλο υπυρ-υποκειμένου, που αφομοιώνει, δίκην εθιμικού πένθους, το αρχικό γεγονός, το εισάγει στην τάξη μιας αρχειοθετικής εκλογίκευσης, και διαστέλλει δρώντα πρόσωπα και λειτουργίες σε αλληλένδετα σύνολα: θύτης/ θύμα/ μαρτυρία, διακομιδή/ νεκροψία/ ταφή, τόπος/ όργανο/ κίνητρο, ανάκριση/ δίκη/ ποινή, αυτοδικία/ έγκλημα/ τραγωδία, είδηση/ προφορική ιστορία/ αστικός μύθος... Πρόκειται, απ' την πλευρά του αστικού φαινομένου, για μηχανισμούς αθόρυβης ύφανσης ενός ιστού μη ορατού, εξίσου όμως αστικού, που παρακολουθεί τους κόμβους και τα ριζώματα αυτών των συνόλων. Η πόλη συγκροτείται ως σύνθετη τεχνοδιανοητική οντότητα, ως άυλη υποδομή, που υποδέχεται και ερμηνεύει το κατεξοχήν ατύχημα, τον φόνο, ως προβλέψιμη διαταραχή. Πρόκειται, απ' την πλευρά του αστικού συστήματος, για μηχανισμούς αυτορρύθμισης της βλάβης, της απώλειας, της παρενέργειας, ομόλογους των μεγάλης κλίμακας μηχανισμών του ίδιου αστικού συστήματος, που ρυθμίζουν τη βιοτική συνέχεια και πολιτισμική επανεγγραφή της πόλης στο δεδομένο της πυρκαγιάς, του διωγμού, της εμφύλιας σύρραξης, της μετανάστευσης. Η οριστική αποσυνάρμωση του σώματος από το έγκλημα, η ακύρωση της φυσικής και ιστορικής του εντοπιότητας, το αποθέτει στις εντοπιότητες της συλλογικής συνείδησης. Το αστικό σύστημα διασφαλίζει την εκ νέου θέσμισή του, τη μεταφορά του στη δημόσια σφαίρα, την οριστική του πολιτογράφηση στην επικράτεια της μνήμης ή της λήθης.

Μητρώα και εγγραφές
Μνήμη και λήθη συναιρούνται σε κοινό πεδίο, σε τοπίο δεδομένων, σε άδεια αίθουσα. Η εκθετική λογική, αντίδρομη προς την αφηγηματική οδό, προτείνει τη συσπείρωση σε έναν τύπο αναγνωστικής, μη γραμμικής εμπειρίας. Εγκάρσιες τομές στην επιφάνεια της τοπογραφίας του φόνου ανασύρουν αρχειακά κατάλοιπα ως ευρήματα, κατόπιν στοιχειοθετημένα σε καταλόγους, ως μετεγγραφές σε παράλληλα μητρώα. Διαγραμματική ροή χωρικών δεδομένων σε παράλληλες προβολές ανασυστήνει αποσπάσματα του φυσικού πεδίου, απομονώνοντας την τυπολογική τους ταυτότητα. Εδώ απολήγει αυτή η συνάντηση όρων, ως μετεωρισμός ανάμεσα στο σκοτεινό και το διαυγές, εδώ ανανεώνεται το αίνιγμα της σύμφυσής τους. ■

του **ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΩΡΑΙΟΠΟΥΛΟΥ**
Καθηγητή Τμήματος Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Ο φόνος ως στοιχείο για μια *άλλη* (ανα)παραστατική *ποιητική* της αρχιτεκτονικής της πόλης[1]

(Η Θεσσαλονίκη ως παραδειγματική πόλη)

Αν η διανοητική (ανα)παραστατική κατασκευή f(X1), που επινόησε και εκτέλεσε ο θύτης, είναι μοναδική σε σχέση με τον πιθανό αριθμό των εκδοχών που είχε να επιλέξει, και η εκδοχή του θύματος f(Y1) είναι αδύνατο να αναπαρασταθεί, τότε η (ανα)παραστατική εκδοχή της δίκης f(Z1) ως αρχειακός θεατρικός λόγος είναι μία από τις ενδεχόμενες (ανα)παραστάσεις σε σχέση με εκείνη τη μοναδική που επιτέλεσε ο θύτης, αλλά και μια από τις αδύνατες εκδοχές (ανα)παράστασης που θα μπορούσε να προτείνει το θύμα. Είναι φανερό ότι η (ανα)παραστατική εκδοχή της δίκης κινείται στην αβέβαιη λογική του ενδεχομένου, όσο κι αν επιδιώκει να την υπερβεί ή να την αγνοήσει· και αυτό για τρεις λόγους: Πρώτον, γιατί η (ανα)παραστατική κατασκευή-πρόταση του δικαστή, και εντέλει της δίκης, κινείται σε ένα πλαίσιο δικαιϊκό, που από την αρχή, αν και παρουσιάζεται να κατέχει το απόλυτο δικό του "αληθινό" μοντέλο αναπαράστασης (νομικό, αξιολογικό, πολιτικό), περιέχει αξιολογικό κενό· δεύτερον, γιατί υπάρχει το κενό από την ενδεχόμενη απόκρυψη στοιχείων από τον θύτη· και τρίτον, γιατί ο φόνος ως θάνατος δεν είναι (ανα)παραστάσιμος, εξαιτίας της φυσικής απουσίας του θύματος. Είναι φανερό ότι η ύπαρξη αυτού του τριπλού κενού fx,y,z(ø) επιτρέπει από την αρχή να αναζητηθούν, ή καλύτερα να επινοηθούν, άλλες εκδοχές ή, ακόμη περισσότερο, άλλα είδη ποιητικής (ανα)παράστασης στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής της πόλης, όχι κατ΄ανάγκη για να αναπληρώσουν το τριπλό κενό, αλλά κυρίως για να ***αναδιατάξουν*** την (ανα)παραστατική ποιητική των τριών (ανα)παραστατικών εκδοχών που περιγράφτηκε πιο πάνω ***ως συμβάντα αρχείου σε άλλου είδους αρχειακού τύπου*** (ανα)παραστάσεις. Στο πλαίσιο αυτών των τριών εκδοχών (ανα)παράστασης και των αντίστοιχων αρχείων τους μπορεί να τεθεί το ερώτημα: ποια είναι η προ-ποιητική διαδικασία που θα μπορούσαν να παρουσιάσουν οι αρχιτέκτονες για τον φόνο στην πόλη, δηλαδή τον φόνο ως "το μοιραίο", με την έννοια του δομικά αναπόφευκτου, και από αυτήν την άποψη τραγικού και συγκροτησιακού στοιχείου της εν γένει πόλης, του πολιτισμού, θα έλεγε ένας θεωρητικός του θεάτρου.

Το εξειδικευμένο ερώτημα στην περίπτωση του ***Κτιστού Συμβάντος***

1. Το κείμενο είναι ανασκευασμένη περίληψη από το αντίστοιχο κείμενο του καταλόγου της έκθεσης.

VI αδύναμα μνημεία μπορεί να τεθεί ως εξής: Τι είδους είναι εκείνη η τέχνη της αρχιτεκτονικής της πόλης της Θεσσαλονίκης των εκατό τελευταίων ετών, που θα εισήγαγε το αδιαλείπτως επαναλαμβανόμενο δομικό τριπλό αρχειακό κενό των (ανα)παραστάσεων fx(ø) (θύτη), fy(ø) (θύματος) και fz (ø) (δικαϊκής ακροαματικής θεατρικής διαδικασίας), έτσι ώστε να παραχθεί μια επιτελεστική αντι-(ανα)παράσταση ή, αν θέλετε, μια ***άλλη*** (ανα)παράσταση;

Μια απάντηση μπορεί να είναι: ***Το Κτιστό Συμβάν VI αδύναμα μνημεία,*** ως συμβάν τέχνης. Τι σημαίνει ως συμβάν τέχνης γενικά και τι ειδικά για τις προϋποθέσεις που τέθηκαν προηγουμένως;

Αυτό σημαίνει ότι το ***Κτιστό Συμβάν VI***, από τη μεριά του, προτείνει τη συγκρότηση μιας ***άλλης*** συναρτησιακής (ανα)παράστασης fω από το αρχειακό σύνολο των fx (θύτη), fy (θύματος) και fz (δικαϊκής ακροαματικής θεατρικής διαδικασίας) αρχείων του συνόλου των φόνων που επιτέλεστηκαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης τα τελευταία εκατό χρόνια, έτσι ώστε να διαφοροποιήσει, ενδεχομένως να ανατρέψει, πάντως να αναγάγει την fz (δικαϊική ακροαματική θεατρική διαδικασία) σε ένα ανοιχτό πεδίο ανάγνωσης και τελεστικής θέασης, αυτό της τέχνης της αρχιτεκτονικής και της πόλης.

Γι' αυτόν τον λόγο, Το ***Κτιστό Συμβάν VI αδύναμα μνημεία*** δημιουργεί Πράξεις και Σκηνές τελεστικού λόγου από τα ίδια τα αρχεία, αλλά όχι με τη λογική να κατασκευαστεί ένα άλλο δικαιϊκό θέατρο της ακροαματικής διαδικασίας. Η κατασκευή αυτών των Πράξεων και των Σκηνών υπό μορφήν "κτιστών βιβλίων", προβολών κειμένων, συρραφής κειμένων και αφισών), καταργεί την αυτονομία του κάθε φόνου και κατασκευάζει ένα μεγάλο αρχείο (εν είδει μαθηματικού μητρώου), που αποτελείται από επιμέρους αρχεία. Αυτές οι Πράξεις και οι Σκηνές παρουσιάζουν το αρχειακό υλικό των φόνων ως ένα σύνολο που ενσωματώνει όλες τις διαφορές μεταξύ όλων των φόνων για τα επιμέρους στοιχεία που συγκροτούν το κάθε αρχείο (προανακριτικό, ανακριτικό υλικό, βούλευμα, καταθέσεις κατηγορουμένων και μαρτύρων, αυτοψίες, αναπαραστάσεις, σχεδιαγράμματα, ακροαματική διαδικασία, αγορεύσεις, τεχνικό υλικό των φόνων, τεκμήρια, τελεσίδικη απόφαση, αναψηλαφήσεις, εντολές κρατήσεων, μεταγωγές, τεχνικές περιγραφές, προσωπικά αρχεία κ.ά.), προσβλέποντας στην πρόταση ενός γενικευμένου ανακατασκευασμένου αρχειακού μοντέλου για τη συγκρότηση της πόλης της Θεσσαλονίκης ως παραδειγματικού μοντέλου της εν γένει πόλης.

Από αυτή την άποψη, ο ίδιος ο τόπος (το τοπολογικό ίχνος του φόνου) είναι ένα είδος αρχείου που συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία (τεκμήρια) γύρω από το συμβάν του φόνου. Το ίδιο συμβαίνει με κάθε τόπο που περιλαμβάνει μικρο-συμβάντα αρχειακής οργάνωσης του φόνου, τα οποία προηγούνται και έπονται από κάθε φόνο (πρώτες βοήθειες, νοσοκομείο, νεκροτομείο, γραφείο κηδειών, εκκλησία, νεκροταφείο, αστυνομικό τμήμα, δικαστικό κτίριο, ληξιαρχείο, φυλακή, τόποι εκτέλεσης, δικηγορικό γραφείο, δημοσιογραφικό γραφείο κ.ά.). Έτσι λοιπόν, ο τόπος του φόνου συγκροτεί ένα δίκτυο δημόσιων τόπων (δρόμων, πλατειών, εξωτερικών χώρων) και αρχιτεκτονικών κτιρίων (δημόσιων και ιδιωτικών), δηλαδή μια δομή της πόλης που οργανώνει και οργανώνεται γύρω από τον φόνο, εντέλει γύρω από τη δομή της ασφάλειας της εν γένει πόλης.

Αν λοιπόν το συμβάν του κάθε φόνου, εντέλει του κάθε θανάτου στην πόλη, επιδιώκει την καταστροφή κάθε αρχειακής τοπο-νομολογίας, μέσω κάθε μηχανισμού απώθησης και κατάργησης του ίχνους του φόνου, το ***Κτιστό Συμβάν VI αδύναμα μνημεία*** δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να επιδιώκει, σε (ανα)παραστατικό επίπεδο, να δημιουργήσει στο μεταίχμιο λήθης και μνήμης μια προ-ποιητική αρχειακή κατασκευή, για να ανοίξει ένα πεδίο ανοιχτών αφηγηματικών λόγων και κατασκευών για τον κάθε αναγνώστη-επισκέπτη της έκθεσης. Όμως, πώς θα απαντήσουμε για τις εκατοντάδες σύγχρονες πολιτικές δολοφονίες, για το Ολοκαύτωμα, για τις γενοκτονίες, για τον αφανισμό των μεταναστών; Ίσως με τη σιωπή ενός ασήμαντου νεκροταφείου ή μιας νεκρόπολης, που η Θεσσαλονίκη αφάνισε. ■

του **ΘΩΜΑ ΚΟΡΟΒΙΝΗ**
Φιλόλογου, Συγγραφέα
Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος 2011

Το μουχαμπέτι

Δύο φίλοι, υπέργηροι, προσφυγικής καταγωγής, καθισμένοι ψηλά στα Κάστρα, δίπλα στον Πύργο του Τριγωνίου, πιάνουν την κουβέντα για τη Θεσσαλονίκη που έζησαν, καθώς την ατενίζουν πανοραμικά.

— Όμορφη πόλη η νέα μας πατρίδα, δόξα τον Γιαραμπή.
— Όμορφη, μπρε, όμορφη! Αμά, δύσκολη! Δύσκολη!
— Στη Μακεδονία μάς βάλανε μπρε, στην άκρη της χώρας, τι περίμενες; Στρωμένο χαλί να περάσει ο σουλτάνος;
— Τότε που ήρθαμε, είχε έντεκα χρόνια απελευθέρωσης.
— Έντεκα-δώδεκα χρόνια είχε που εντάχτηκε στην ελληνική επικράτεια. Ο Κωνσταντίνος, λέει, ο διάδοχος... Τον έχουν κι άγαλμα έφιππο στην πλατεία του Βαρδάρη.
— Ποιός Κωνσταντίνος, ποιός διάδοχος... αν δεν ήταν διοικητής εκείνος ο σεϊτάν, ο Ταχσίν πασάς, που συμπαθούσε το ρωμέικο και έκανε τη συμφωνία στο Τόπσιν, ή βουλγαρική κατοχή θα είχε ή... οι ξένοι... ποιος ξέρει... Πάντως εμείς εδώ δεν θα βρισκόμασταν τώρα.
— Ωραία περάσαμε στο Τσινάρι, ωραία δεν περάσαμε;
—Ε, πως, ωραία! Αμά, σαν την πατρίδα... Τώρα, Αύγουστο μήνα, στο Αϊδίνι θα μαζεύαμε τα σύκα, να τα αποξηράνουμε, να τα στείλουμε με το τρένο στη Σμύρνη, να τα βράσουμε στα καζάνια, να κάνουμε πεκμέζι, βάλε με τον νου σου τι παράδες θα καζαντούσαμε...
— Παράδες, πολλούς παράδες. Είχαμε μπερεκέτι στην πατρίδα.
— Ναι, μπερεκέτι. Ο θεός της Ανατολής είναι μεγάλος. Κι η Σαλονίκη μας έχει μπερεκέτι αλλά μάς φύλαε παιδεμό.
— Τι φταίει κι αυτή η δόλια, ριγμένη είναι.
— Τα πρώτα χρόνια είχαν ζόρι. Ντουβάρια δεν είχαμε, κουρελούδες, χράμια στήναμε κόντρα στον Βαρδάρη, από ένα πιάτο τρώγαμε τρεις, τέσσερις.
— Σιγά σιγά κάναμε χαΐρια, στρώσαμε.
— Τα νιάτα μας χαραμίσαμε, οικονομήσαμε το χτικιό, στο τέλος έδωσε ο Γιαραμπής και κάναμε χαΐρια, ναι.
— Μέχρι να στήσουμε νοικοκυριό, ήρθαν οι κατακτητές. Οι Απ Ράους. Για θυμήσου με τους Γερμανούς τι έγινε!

— Ε, δεν πεθάναμε κιόλας στην Κατοχή. Τα μπαξεδάκια μας είχαμε, βάζαμε ζαρζαβατικά. Κοτόπουλα είχα.
— Ε, καλά, δεν ήμασταν και σαν την Αθήνα. Ένα αυγό το τρώγαμε, δεν λέω γι' αυτό.
— Ε, για ποιο λες;
— Λέω για τις αδικίες. Υπάρχουν συμπολίτες μας που πατήσανε επί πτωμάτων. Ακόμα βρίσκονται στη ζωή καμπόσοι. Για θυμήσου τον φίλο μας τον Χασόν, τη φαμίλια του. Κανείς δεν γύρισε.
— Καλός άνθρωπος ο Χασόν, ατύχησε. Ναι, κανείς δεν γύρισε πίσω. Μια ξαδέρφη του μόνο, η Σαρίτα.
— Η Σαρίτα ήταν πολύ όμορφη, τσακπίνα, τραγουδούσε κιόλας.
— Τραγουδούσε καλά τα ρεμπέτικα. Σαν τη Χασκίλ τη Σαλονικιά. Κι αυτή Εβραία, κι αυτή τη γλίτωσε, δεν ξέρω και πώς τη γλίτωσε, έβγαινε επί Κατοχής στην πίστα, στα κέντρα, στην πρωτεύουσα. Τι το όφελος, με την απελευθέρωση την πύρε η καταραμένη αρρώστια, έλιωσε.
— Ο Μωυσής ο Χασόν είχε πολλά λεφτά.
— Δυο μαγαζιά στη στοά Καράσο χώρια. Ένα υαλοπωλείο εκατόν πενήντα τετραγωνικά στη Δραγούμη, ένα καφεκοπτείο στη Μοδιάνο. Ρετιρέ στην πλατεία Δικαστηρίων. Έβλεπε σ' όλη την πόλη.
— Εκεί που είναι τα πολλά αρχαία.
— Ναι, βέβαια.
— Δεν έμενε σ' εκείνο, το είχε δοσμένο σε νοικάρηδες. Είχε άλλο, στη Βασιλίσσης Όλγας, δίπατο με κήπο, εκείνο ήταν η κατοικία του.
— Είχα πάει επίσκεψη μια φορά, με είχε καλέσει.
— Κι εγώ, το ξέρω, πλουσιόσπιτο.
— Τώρα ποιοι τυχεροί μένουν εκεί μέσα άραγε; Η Σαρίτα είναι η μόνη συγγενής τους που επέζησε. Την αντάμωσα στην αγορά προχτές, καλά κρατιέται, τα μαλλιά τα είχε κόκκινα, το ρίξαμε στο μουχαμπέτι, μου έδειξε και τα σημάδια απ' το γκέτο. Έκανε δικαστήρια;
— Έκανε.
— Και δεν δικαιώθηκε;
— Α, μπα, δεν της δώσανε τίποτα. Το σπίτι στην πλατεία Δικαστηρίων και τη Μοδιάνο τα πήρε ένας συνεργάτης της Γκεστάπο. Ο νοικάρης του λένε πως ήταν. Φαίνεται, αυτός θα τους πρόδωσε.
— Τα άλλα απ' τα τόσα που είχε;
— Τα υπόλοιπα τα πήρε ένα ζευγάρι, αυτοί καρφώσανε πολλούς Εβραίους.
— Ο Μπενσουσάν σώθηκε.
— Ο Μπενσουσάν έγινε κουμμουνιστής και σώθηκε. Μπήκε στις τάξεις του ΕΛΑΣ.
— Πολλοί Εβραίοι Σαλονικιοί πήρανε μέρος στο ΕΑΜ-ΕΛΑΣ. Γίνανε αντάρτες.
— Οι πιο φουκαράδες ήταν αριστεροί. Αυτά που κυκλοφόρησανε μετά το Ολοκαύτωμα σε όλο τον κόσμο, πως όλοι οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης ήταν λεφτάδες, είναι ψέματα. Πόσοι ήταν εργάτες, πολλοί δούλευαν χαμάληδες στο λιμάνι. Τους ξέραμε.
— Βάι, βάι, πώς τα πήρανε, μπρε, τα μαγαζιά του Μωυσή και δεν τα κέρδισε η Σαρίτα; Ή η εβραϊκή κοινότητα;
— Εσύ κοιμάσαι όρθιος. Οι Γερμανοί, σε συνεργασία με την κατοχική κυβέρνηση, είχανε βγάλει έναν νόμο.
— Τι νόμο;
— Ειδικό νόμο. Για τη Θεσσαλονίκη η κυβέρνηση, άμα θέλει, βγάζει και ιδιαίτερους νόμους. Άλλο καθεστώς εδώ, τι να πω! Και τι νόμος! Των μεσεγγυούχων. Οι δωσίλογοι έδιναν Εβραίους συμπατριώτες μας με αντάλλαγμα την περιουσία τους.
— Όλη;
— Όλη, τη μισή, έπεσε μοιρασιά.
— Μπράβο, ωραία συνεργασία!
— Ωραία συνεργασία, για. Μερικοί —ντρέπομαι που το λέω— ήταν πρόσφυγες κιόλας.
— Πρόσφυγες; Αποκλείεται. Δωσίλογοι πρόσφυγες;
—Μπορεί να μας κακοφαίνεται, αλλά δεν ήταν όλα τα προσφυγάκια εντάξει.
— Δηλαδή;
— Κοίτα τώρα, βρεθήκαμε σε μια πόλη που άργησε πάρα πολύ να την προσαρτήσει το ελληνικό κράτος. Ήταν για καιρό, πώς το 'γραφε η εφημερίδα;
— Διαμφισβητούμενη.
— Μπράβο. Διαμφισβητούμενη.
— Είχαμε κι εμείς τα προσφυγάκια τη δική μας ανασφάλεια, άδειες τσέπες, αρρώστιες, κουβαλούσαμε και τον πόνο του διωγμού, της εξορίας απ' την πατρίδα μας.
— Ήταν μοιραίο να κάνουμε καινούρια πατρίδα. Έπρεπε να δέσουμε άγκυρα εδώ.
— Ναι, μα η Θεσσαλονίκη, όταν φτάσαμε εμείς, είχε μέσα Εβραίους, Τούρκους, Βούλγαρους. Και Έλληνες βέβαια.
— Οι Τούρκοι, ερχόμενοι εμείς, έφυγαν αυτοί.
— Έφυγαν αλλά άφησαν τη στάμπα τους. Καμιά άλλη πόλη στη χώρα αυτή δεν μοιάζει τόσο με τούρκικη. Και τουρκικά, όταν ήρθαμε, όλοι μιλούσανε. Και οι Θεσσαλονικιοί οι ντόπιοι μιλούσανε και οι Εβραίοι μιλούσανε. Δε θυμάσαι την Ιορδανιώ τη χατζήδαινα απ' το Προκόπι; Δεν ήξερε λέξη ρωμέικη κι όμως συνεννοούνταν με όλους στην αγορά. Το κράτος πήρε μια πόλη που έπρεπε να την κάνει ελληνική. Και να είναι ελληνική και να φαίνεται ελληνική.
— Ύστερα που ξεπάστρεψαν οι Ναζί τους Εβραίους — αυτή η συμφορά το βόλευε το κράτος—, έγινε πια εντελώς ελληνική.
— Έγινε αλλά πώς έγινε!
— Οι πρόσφυγες που δεν είχαν μπέσα έγιναν μαυραγορίτες. Άλλοι δωσίλογοι. Οι περιουσίες των Εβραίων πέρασαν στα χέρια κάποιων Θεσσαλονικιών, όχι μόνο των νεότερων, των προσφύγων, αλλά και των παλιότερων, των μπαγιάτηδων.
— Ε, και τι κράτος είναι αυτό που δεν τους πέταξε έξω, να κάνει κατασχέσεις;
— Τι κράτος; Κωλοκράτος.

— Σάμπως μπορείς να μιλήσεις; Ποιος έκανε, ρε, κουμάντο μετά την απελευθέρωση στην πόλη μας;
— Ο χωροφύλακας.
— Ο χωροφύλακας, βέβαια. Και οι παπάδες με τα κατηχητικά.
— Και είχε και πολλούς ρουφιάνους.
— Πολλούς! Πήγαινες στο κουρείο και σου ξέφευγε καμιά κουβέντα, ξέρω 'γω, ότι τα είπε καλά ο Γέρος στη συγκέντρωση στην Αριστοτέλους προχτές...
— Ε, και τα 'λεγε καλά ο Γέρος;
— Σιγά! Όλο «θα» και «θα» και «θα» έλεγε. Παραμύθιαζε τον λαουτζίκο. Λέμε τώρα. Παράδειγμα έφερα. Σημασία έχει ότι την άλλη μέρα το 'ξερε όλος ο μαχαλάς σου και είχες και επισκέψεις απ' την Ασφάλεια.
— Φοβισμένο κόσμο έχουμε, ε;
— Φοβισμένο και επίφοβο. Όποιος ζει φοβισμένα, δεν είναι να του 'χεις εμπιστοσύνη.
— Εμπιστοσύνη σ' αυτή την πόλη; Ούτε στον εαυτό σου.
— Έχεις και κοτσομπολιό!
— Πολύ! Προπαντός εδώ στα προσφυγικά, στις συνοικίες. Όλοι τα ξέρουν όλα για όλους.
— Και τα κατηχητικά κάνουν ζημιά;
— Τα κατηχητικά έκαναν καλό στην Κατοχή, γιατί μοίραζαν συσσίτιο αλλά έκαναν κακό στα νεαρά παιδιά, γιατί τα έκαναν θρησκόληπτα.
— Κι εκείνη η ηθική που πουλούσαν; Στις γυναίκες, όχι το φουστάνι σου είναι κοντό, είναι αμαρτία· στους άντρες, μη μεθάς, είναι αμαρτία· σε όλους, μην γκομενιάζεις είναι αμαρτία.
— Κάνανε κομπλεξικά τα παιδιά μας.
— Τα αστόπαιδα είναι αλλιώς. Δεν τα έστελναν στο κατηχητικό οι πλούσιοι. Τα έστελναν στο βόλεϊ και στα αγγλικά. Σωστά;
— Σωστά. Κι ύστερα εκείνοι οι συνεργάτες των Γερμανών, που από φτωχομπινέδες έγιναν Μποδοσάκηδες;
— Αυτοί ευλογήθηκαν απ' τη Μητρόπολη.
— Καλά, δεν θυμάσαι όμως που το κράτος δίκασε τους συνεργάτες των Γερμανών; Δεν βούιζανε τότε οι εφημερίδες και τα ραδιόφωνα;
— Δίκασε για τα μάτια. Ε, κάποιοι την πλήρωσαν. Τον Κέρκυρα, που ήταν δωσίλογος και είχε την ταβέρνα στην οδό Ειρήνης στο Βαρδάρι;
— Ε; Εκεί που έπαιζε ο Βαμβακάρης;
— Ο Βαμβακάρης και ο Στράτος ο Τεμπέλης, ναι.
— Τι έγινε αυτός ο φονιάς; Δεν τον τουφέκισαν;
— Δεν τον τιμώρησαν αυτόν. Τον έφαγε άλλη συμμορία δωσιλόγων. Ξεκαθάρισμα λογαριασμών. Πώς είναι τώρα η Μαφία στην Αμερική, η Κόζα Νόστρα που λένε, στην Ιταλία;
— Μάλιστα.
— Ο Φον Γιοσμάς;
— Αυτός δικάστηκε κάτι μήνες, βγήκε και μετά έγινε συνεργάτης της Ασφάλειας. Και όχι μόνο. Πρωτοστατούσε σε οργανωμένες ενέργειες του θεσσαλονικιώτικου παρακράτους.
— Κι ο αστυνομικός ο Μουσχουντής πολύ παράξενο φρούτο ήταν.
— Εκείνος ήταν συνδυασμός μέγα κομμουνιστοφάγου και προστάτη των τεκέδων και των μπουζουξήδων.
— Κι οι κουμπαριές με τον Τσιτσάνη; Ύποπτες;
— Ξέρω 'γω, βγάλε συμπέρασμα.
— Θυμήσου τον Λαμπράκη.
— Τι λεβέντης! Τι άνθρωπος!
— Το παρακράτος της πόλης μας τον έφαγε. Θυμάσαι τη συμμορία της «Καρφίτσας»; Ο Φον Γιοσμάς, που λέγαμε, πρώτος πρώτος ήταν ανακατεμένος στην υπόθεση Λαμπράκη.
— Σώπα μπρε, όποτε περνάω απ' το σταυροδρόμι Βενιζέλου με Ερμού ανατριχιάζω σύγκορμος. Νομίζω ότι βλέπω μπροστά μου το τρίκυκλο. Το παλάτι τούς οργάνωσε να τον καθαρίσουν. Τον είχε βάλει στο μάτι η Φιρφιρίκη.
— Η Φιρφιρίκη ήταν σκρόφα αλλά δεν ενεργούσε μόνη της. Πρέπει να ήταν σχέδιο των ανακτόρων, σε συνεργασία με την Ασφάλεια και τους κοπρίτες της Θεσσαλονίκης. Κι ο χάφτας ο Καραμανλής τι ρόλο έπαιξε;
— Παράσταινε τον Πόντιο Πιλάτο, την κοπάνησε εκείνος.
— Αθώα περιστερά δηλαδή;
— Όταν γύρισε πίσω, είπανε πως άλλαξε. Έγινε καλός.
— Δεξιός και καλός υπάρχει; Γίνεται το γουρούν' μοδίστρα;
— Για τη Θεσσαλονίκη έκανε τίποτε;
— Κανένας πολιτικός δεν έκανε τίποτα, ούτε χαμουτζής ούτε Μακεδόνας.
— Και τον Παγκρατίδη τον κακομοίρη που τον εκτέλεσαν;
— Αυτό το παλικαράκι τράβηξε του Χριστού τα πάθη. Έπρεπε ζορ-ζορνά να συλληφθεί κάποιος δράκος και να εκτελεστεί. Να σιωπήσει ο θόρυβος και το ρίγος που βασίλευε στην πόλη. Έπρεπε η πόλη αυτή να ξεχάσει τη δολοφονία του Λαμπράκη και να περάσει ένα διάστημα τρομοκρατίας.
— Εγώ λέω πως οι κάτοικοι αυτής της πόλης έπρεπε πάντοτε κάτι να φοβούνται, κάτι να τους απειλεί στον αέρα, να το μυρίζεσαι και να μην ξέρεις τι ακριβώς αλλά πάντως να το νιώθεις.
— Και να ταμπουρώνεσαι.
— Να ταμπουρώνεσαι και να το βουλώνεις.
— Τζάμπα πήγε ο Αριστείδης. Κανείς δεν πίστεψε στην ενοχή του. Και το πρωί που τον εκτέλεσαν, όταν έφτασε κάποιος να φέρει το χαμπέρι στη μάνα του, την κυρα-Ελένη, μια γειτόνισσα το κατάλαβε απ' τα μούτρα του επισκέπτη. Πόντια ήταν η γειτόνισσα.
— Έ'νε; τον ρώτησε. Κούνησε ο άλλος δειλά το κεφάλι. «Έγινε η εκτέλεση του παιδιού», σα να της έλεγε. Έδειξε τότε εκείνη με το δάχτυλο τον ουρανό και καταράστηκε: «Βερσίν», «Αλλάχ βερσίν», να τους το πληρώσει ο Θεός, ήθελε να πει η γυναίκα. ■

του **ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΤΙΝΙΔΗ**
Αναπληρωτή Καθηγητή Τμήματος Αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ.

Πόλεις και αστυνομικό μυθιστόρημα

«Το αρχικό κοινωνικό περιεχόμενο του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι η απώλεια του ατομικού ίχνους μέσα στο πλήθος των μεγαλουπόλεων.»
Walter Benjamin[1]

Με την πρώτη του εμφάνιση το 1841, στις ***Δολοφονίες της οδού Μοργκ*** του Πόε, και μέχρι την κορύφωσή του στη μακρά σειρά περιπετειών του Χολμς ή του Πουαρό κ.ά., το αστυνομικό μυθιστόρημα στήριξε τη δομή του σε διαλευκάνσεις εγκλημάτων οι οποίες επιτυγχάνονται μέσω μεθοδικών παρατηρήσεων, επαγωγικών συλλογισμών και συστηματικών αντιπαραθέσεων μαρτυριών. Μέσω τακτικών δηλαδή τις οποίες ήδη δόξαζε η ανάπτυξη των θετικών επιστημών.

Ωστόσο, αυτές οι τακτικές είχαν ανθήσει σε ποικίλα μυθολογικά επεισόδια, αιώνες νωρίτερα. Η ιστορία της «Σωσάννας και των γέρων» στη Βίβλο, π.χ., ήθελε τη Σωσάννα (σύζυγο κάποιου Ιωακείμ) να εκβιάζεται να ενδώσει σε δυο γέρους, για να μην την κατηγορήσουν ως μοιχαλίδα.[2] Μα όταν αρνείται κι η κατηγορία εκτοξεύεται, γλιτώνει τον λιθοβολισμό χάρη στον Δανιήλ, ο οποίος ζητάει να εξεταστούν οι γέροι χωριστά. Και καθώς ο ένας δηλώνει πως την είδε να μοιχεύεται δίπλα σε σχίνο ενώ ο άλλος δίπλα σε πρίνο, η σύγχυση τόσο διαφορετικών φυτών αποκαλύπτει το ψεύδος!

Κάπου χίλια χρόνια αργότερα, σε παραμύθι από τις ***Χίλιες και μία νύχτες***, οι «τρεις πρίγκιπες της Σέρεντιπ» γλιτώνουν από τιμωρία κλεφτών καμήλας την οποία έχουν περιγράψει άψογα, ως μονόφθαλμη, κουτσή και φαφούτα. Το πέτυχαν χωρίς να την έχουν δει, όπως εξηγούν απολογούμενοι, μελετώντας τα ίχνη της στο χώμα και το λειψά μασημένο χόρτο στη μία, μόνο, πλευρά του δρόμου!

Τέλος, η λογική που συμπεραίνει ότι εφόσον από μια εικασία εξαιρέσουμε το αδύνατο, εκείνο που απομένει, οσοδήποτε απίθανο, θα είναι το αληθινό —δηλαδή η διάσημη λογική του Σέρλοκ Χολμς— έχει κι αυτή τον πρόδρομό της, στο «οντολογικό επιχείρημα» του Αγίου Άνσελμου. Επιχείρημα που υποστήριζε ότι: αφού μπορούμε να φανταστούμε ένα ον πάνσοφο και παντοδύναμο, είναι αδύνατο να απουσιάζει η υπόσταση από ένα τόσο τέλειο ον — άρα ο Θεός υπάρχει!

Οι ντετέκτιβ υπήρχαν λοιπόν επί δυο χιλιετίες. Αλλά εκείνο που έλειπε, για να γεννηθεί το αστυνομικό μυθιστόρημα, ήταν ο εξ επαγγέλματος «αινιγματολύτης».

Κι ό,τι τον γέννησε ήταν η βιομηχανική πόλη του 19ου αιώνα, με πλήθη αγνώστων να συγχρωτίζονται σε λεωφόρους και με το έγκλημα να ελλοχεύει στα σπλάχνα της.

1. Αναφέρεται στο βιβλίο του Siegfried Kracauer, *Le roman policier*, Payot 1981, σελ.14.
2. Δύο γέρους που την είδαν να λούζεται στον κήπο της. Το θέμα ενέπνευσε πλήθος ζωγράφων της εποχής του Μπαρόκ, από τον Αλεσάντρο Αλόρι μέχρι την Αρτεμισία Τζεντιλέσκι.

Οι ευφάνταστες ***Αναμνήσεις*** του αστυνόμου Βιντόκ (τέως κακοποιού και επικεφαλής της ναπολεόντειας «Sûreté Nationale») είχαν ήδη εμπνεύσει χαρακτήρες έργων του Μπαλζάκ ή του Ευγένιου Σύη. Στα ίχνη τους, μεταξύ 1841-1943, ο Πόε διαμόρφωσε το τέλειο πρότυπο του διανοητή-αινιγματολύτη, με τον ιππότη Αύγουστο Ντυπέν.

Από τον Ντυπέν ώς τον Σέρλοκ Χολμς και τον υπέρβαρο Νήρο Γουλφ (του Ρεξ Στάουτ), αυτός ο τύπος ήρωα μακροημέρευσε, μαζί με τον τύπο αφήγησης που τον αναδεικνύει: με έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή να καταγράφει τις θαυμαστές του επιδόσεις, όπως ο Λεπορέλο τις περίφημες 2.065 κατακτήσεις του Ντον Τζιοβάνι! Έτερπε, έτσι, και διασφάλιζε τους αστούς, οι οποίοι απολάμβαναν τα επιτεύγματα, τη γοητεία και τις ευκαιρίες των πρώτων μεγαλουπόλεων, εξορκίζοντας τους κινδύνους τους όπως τα παραμύθια με μάγους και ξωτικά, στις αγροτικές κοινωνίες, "δάμαζαν" τους κινδύνους της υπαίθρου.

Στις πόλεις του μεσοπολέμου, όταν ο αινιγματολύτης με την αλάθευτη λογική και την άμεμπτη υπόληψη τυποποιήθηκε υπερβολικά, αναδύθηκε η «femme fatale». Ο ερωτύλος άνδρας, τον οποίο η μοιραία καλλονή παρασέρνει σε ένα κακούργημα με παραπέρα επιπλοκές, έγινε βασικό μοτίβο έργων του Τζέιμς Μ. Κέιν ή του Τζέιμς Τσέηζ. Το ίδιο και οι σκληροτράχηλοι ιδιωτικοί ντετέκτιβ (διώκτες του εγκλήματος, μα ελαφρώς παραβατικοί επίσης), σε βιβλία του Χάμετ, του Τσάντλερ ή του Σπιλέιν και πολλών άλλων.

Με τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο να απομυθοποιεί τις μεγαλουπόλεις (αφού αρκετές τις ισοπέδωσε), μα και να έχει δώσει ποικίλες ευκαιρίες κοινωνικής αναρρίχησης, το βάρος άρχισε να μετατίθεται από τον γρίφο στους χαρακτήρες κάθε αφήγησης. Από τα κλασικά: ***Ένα φιλί πριν πεθάνεις*** ή ***Το μωρό της Ρόζμαρι*** (του Άιρα Λέβιν) ώς τις πολύπαθες ηρωίδες της Ρουθ Ρέντελ και τον ατιμώρητο ***κύριο Ρίπλεϋ*** της Χάισμιθ, η πλοκή των αστυνομικών μυθιστορημάτων εστιάστηκε στην ψυχολογία κακοποιών ή θυμάτων.

Σε αυτό τον ενάμιση αιώνα ζωής του αστυνομικού μυθιστορήματος όμως, είτε η αφηγηματική σκοπιά παρακολουθούσε τον ντετέκτιβ είτε τον κακοποιό ή το θύμα, ειδοποιό χαρακτηριστικό παρέμενε η απρόβλεπτη τελική ανατροπή. Κι αυτό, κατά τη γνώμη μου, είναι που καθιστά ένα μυθιστόρημα «αστυνομικό». Όχι το έγκλημα που περιλαμβάνει η πλοκή ή η εκεί παρουσία κάποιου εκπροσώπου της αστυνομίας. Γιατί τα πάντα τότε, από τον ***Οιδίποδα*** ώς το ***Έγκλημα και τιμωρία***, συνιστούν «αστυνομική λογοτεχνία».

Στους ιδιοφυείς ντετέκτιβ της αρχικής φάσης η κατεύθυνση ήταν εξ ορισμού αυτή: το αίνιγμα ετίθετο μόνο και μόνο για να λυθεί. Ομοίως, στους περιστασιακούς κακοποιούς των λεγόμενων ***crime fictions*** ή ***thrillers***: και εκεί ο ήρωας-θύμα μοιραίας γυναίκας έβρισκε τρόπο να γλιτώσει από κάτι χειρότερο· και εκεί η αρχική απάτη αποκαλυπτόταν ως μέρος μιας μεγαλύτερης· και εκεί η προδικαζόμενη κακοτυχία αποτρεπόταν χάρη σε αιφνίδιες παρεμβάσεις. Όλα αυτά βέβαια τα είχε υπαινιχθεί ο συγγραφέας. Αλλά το είχε κάνει τόσο διακριτικά, ώστε η λύση να προκύπτει εύλογα κι απροσδόκητα για δράστες ή θύματα όσο και για αναγνώστες.

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες άρχισε η μεγάλη μεταστροφή. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ***μεγάλη αναβάθμιση*** του αστυνομικού μυθιστορήματος. Μεταξύ βαριάς κατάθλιψης Σκανδιναβών σαν τον Μανκέλ ή τον Στόλενσεν και καυστικών αναλύσεων της μετεμφυλιακής Ισπανίας από τον Μονταλμπάν, π.χ., το αστυνομικό μυθιστόρημα κατέκτησε υφολογική επεξεργασία, βάθος χαρακτήρων και θέματα που το σύνηθες ήταν να ανθούν στη λεγόμενη ***μεγάλη λογοτεχνία***, μόνο. Με τις πολυτελείς εκδόσεις και τα εγκώμια των ΜΜΕ αναιρέθηκε πλήρως η «παραλογοτεχνική» ταυτότητα του είδους. Μαζί όμως αναιρέθηκε και το ειδοποιό χαρακτηριστικό του.

Έπαψε πλέον να μετρά ο καλοστημένος κι αναπάντεχα επιλυόμενος γρίφος. Απαλλαγμένα από αυτή την υποχρέωση, όλα τα αστυνομικά κρίνονται ως κοινωνική λογοτεχνία που καταγγέλλει τις ανισότητες, τη διαφθορά και την απανθρωπιά του σύγχρονου κόσμου, προτείνοντας ενίοτε τις συνταγές μαγειρικής ενός γευσιγνώστη ήρωα (όπως στην τηλεόραση, όπου τις εκπομπές ενημέρωσης ακολουθούν εκπομπές μαγειρικής).

Έτσι, πολλά από τα σύγχρονα, δημοφιλή αστυνομικά δεν προσφέρουν παρά την επιβεβαίωση κοινωνικών στερεοτύπων και τίποτε από την οξυδερκή ψυχαγωγία που προ-

σέφεραν ως «παραλογοτεχνία», ακόμη και στις πιο τυποποιημένες εκδοχές τους. Δύσκολα καθίστανται ο προθάλαμος από τον οποίο πολλοί, επί ενάμιση αιώνα, έβρισκαν πρόσβαση στις αυθεντικές παραμυθίες της αστικής κουλτούρας. Και ό,τι στη χειρότερη περίπτωση του παραδοσιακού ***detective story*** είχε καταντήσει κάτι σαν σταυρόλεξο με πλοκή, εξέπεσε πλέον, στις αντίστοιχες περιπτώσεις, σε τσελεμεντέ με πολιτικά μηνύματα.

Όσο οι μεγαλουπόλεις της υφηλίου χάνουν κάθε ιδιαίτερο χαρακτήρα (με αρχιτεκτονικές που εξομοιώνουν το Πεκίνο με τη Νέα Υόρκη ή με το Όσλο), τόσο τα αστυνομικά μυθιστορήματα καταλήγουν σε ένα ανάλογο μείγμα: άνισου ύφους, αιματοβαμμένης διαφθοράς και αόριστης συμπάθειας προς τους κατατρεγμένους. Έχοντας ξεκινήσει ως "φτωχή" λογοτεχνία των γοητευμένων από τις πόλεις, κατέστησαν η "πλούσια" λογοτεχνία εκείνων που θέλουν να τις εγκαταλείψουν. Και η όψιμη άνθηση του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος[3] επιβεβαιώνει, νομίζω, ένα τέτοιο συμπέρασμα.

***

Σε αυτό το πλαίσιο, η σχέση Θεσσαλονίκης και δικών μου μυθιστορημάτων διατηρεί έναν μάλλον παλιομοδίτικο χαρακτήρα. Η αστική εικόνα μπορεί να μην επαληθεύει τα κλισέ της «ερωτικής» και ομιχλώδους «συμπρωτεύουσας», δεν προτάσσει ωστόσο ούτε τα νεότερα κλισέ: ενός τόπου αβυσσαλέων διαπλοκών, με βαλκάνιο άρωμα.

Ναι μεν γεγονότα της επικαιρότητας μού έχουν δώσει αφορμές για την πλοκή (από το πρώτο μυθιστόρημα, βασισμένο στην πυρκαγιά του Σέιχ-Σου το 1997,[4] μέχρι το πιο πρόσφατο, σχετικό με τους «αγανακτισμένους» του Λευκού Πύργου το 2011),[5] αλλά το κεντρικό μου μέλημα δεν ήταν να ασκήσω κοινωνική ή πολιτική κριτική. Και ναι μεν οι διαδρομές των ηρώων συνεπάγονται τοπογραφικές αναφορές (από την πλατεία και την οδό Αριστοτέλους ώς την Άνω Πόλη ή από την πανεπιστημιούπολη ώς το λιμάνι, κι από τη Δαγκλή ώς τις βίλες του Πανοράματος ή τις νέες Μονές σε παλιά αγιορείτικα μετόχια), αλλά ούτε αυτές οι αναφορές γίνονται για να επικρίνουν την εξουσιαστική παρουσία του βυζαντινού παρελθόντος[6] ή τις ταξικές αντιθέσεις μεταξύ υποβαθμισμένων περιοχών του κέντρου και προνομιούχων προαστίων.

Το κατά πόσο ένα ανθρωποκυνηγητό λαμβάνει χώρα στην περιφερειακή ή στην οδό Βασιλέως Ηρακλείου, μια διάρρηξη στην Ολύμπου ή στις 40 Εκκλησιές, ένα παράνομο ραντεβού σε μπαράκι της πλατείας Άθωνος ή της Κρήνης και κάποιος φόνος στο Θέατρο Δάσους ή στο Πολυτεχνείο, δεν τα επέλεξα ως επεισόδια που συνδέονται καλύτερα με αυτούς τους τόπους και όχι με άλλους. Η Θεσσαλονίκη, όπως όλες οι πόλεις με ιστορία, διατηρεί διάσπαρτα στίγματα μαζικών εκκαθαρίσεων ή εγκλημάτων πάθους και πολιτικών δολοφονιών. Κι ένας συγγραφέας, εάν δεν θέλει να παίξει με την έννοια της «τραγικής ειρωνείας» ή της «ποιητικής δικαιοσύνης», δεν επιστρατεύει τέτοια τοπόσημα.[7] Εκείνο που κάνει, κατά τεκμήριο, είναι να διαλέγει τόπους που τους ξέρει καλά, ώστε τα όσα βάζει να συμβαίνουν εκεί να μη μοιάζουν απίθανα, σε όποιον έχει υπόψη του την αντίστοιχη τοπογραφία.

Συνεπώς, μέριμνα στα δικά μου μυθιστορήματα παραμένει το απροσδόκητο τέλος. Με τον αναγνώστη να υποθέτει μια πιθανή λύση, μόνο και μόνο για ανατραπεί και, στη θέση της, να εμφανιστεί μία άλλη. Μία που υπέφωσκε σε όσα προηγούνταν (ως κίνητρο φόνων ή πρόσωπο που τους διέπραξε), αλλά έμενε αδιόρατη. Αυτό το παλιομοδίτικο παιχνίδι με τον γρίφο επιδιώκω να υπηρετώ. Και αν υπάρχει κάτι σαν μήνυμα είναι ότι τα κοινωνικά προβλήματα πρέπει να αντιμετωπίζονται ορθολογικά, όχι με συναισθηματικές εξάρσεις. Αρκετά πάσχουμε, ως χώρα, από τέτοιες συγχύσεις (διαρκώς ευεπίφοροι να καούμε στην ίδια πυρά με τα προβλήματά μας).

Τέλος, αν όλα τα μυθιστορήματά μου έχουν ως τόπο δράσης τη Θεσσαλονίκη, αυτό οφείλεται, πολύ απλά, στο ότι αυτή την πόλη ξέρω καλύτερα. Και αν συχνά στα θύματα περιλαμβάνεται κάποιος πανεπιστημιακός, έχει να κάνει με το ότι, όπως σε όλα τα πανεπιστήμια, μόνο "σκοτώνοντας" ορισμένους συναδέλφους σου μπορείς να συμβιώνεις μαζί τους. ■

3. Με μόνη εξαίρεση *Το έγκλημα του Ψυχικού*, του Παύλου Νιρβάνα, το 1928, και τα κάποιου σαράντα μυθιστορήματα και διηγήματα του Γιάννη Μαρή, στις δεκαετίες 1950 και 1960.
4. Βλ. *Κατά συρροήν*, Νεφέλη 1998.
5. Βλ. *Χωρίς αποζημίωση*, Νεφέλη 2011.
6. Με εξαίρεση το ***Ο θεός φυλάει τους άθεους*** (Νεφέλη 2006), γραμμένο με επίκεντρο την έκκληση του μακαριστού Χριστοδούλου, για μια νύχτα «μεγάλης αγρυπνίας» στις εκκλησίες, η οποία θα έφερνε τη «συμφιλίωση λαού και κλήρου», μετά από μακρά περίοδο εκκλησιαστικών σκανδάλων.
7. Εκτός αν γράφει «ιστορικό μυθιστόρημα», φυσικά.

του **ΓΡΗΓΟΡΗ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ**
Καθηγητή Παιδοψυχιατρικής Α.Π.Θ.

Η υποδοχή και η φροντίδα των βρεφών
Μια ζωντανή ιστορία της πόλης

Η παρουσίαση αυτή αποτελεί και μια ευκαιρία να αναρωτηθούμε τι είναι ***πολιτισμός*** για μια πόλη και σε τι συνίσταται ένας πολιτισμός της φροντίδας και της αλληλεγγύης. Ιδιαίτερα στις μέρες μας το ερώτημα είναι πολύ επίκαιρο. Όχι μόνο γιατί αφορά το ενδεχόμενο μιας κατάρρευσης των θεσμών φροντίδας, που μπορεί να τείνει και ώς την πλήρη εξαφάνισή τους, αλλά γιατί επιπλέον θέτει με ένταση το καίριο ζήτημα που κατατρέχει κάθε θεσμό ψυχοκοινωνικής φροντίδας: την πιθανή αλλοτρίωσή του προς όφελος πολύ περισσότερο των διαχειριστών του παρά των χρηστών του. Στην περίπτωση αυτή ο θεσμός, πίσω από το πρόσχημα εξυπηρέτησης των πολιτών, κυρίως τείνει να υπηρετεί αυτούς που καλούνται να τον διοικήσουν. Κάθε θεσμός κινείται εκ των πραγμάτων σε αυτή την επισφαλή δυναμική ισορροπία, που εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως το επίπεδο συνειδητοποίησης των πολιτών, οι πιέσεις προς την εξουσία, αλλά και το επίπεδο μόρφωσης και πολιτισμού της ίδιας της διαχειριστικής εξουσίας.

Μπορούμε, κατά συνέπεια, να προσεγγίσουμε την ιστορία μιας πόλης μέσα από την ιστορία των θεσμών της, και κυρίως μέσα από τους θεσμούς προστασίας των πιο αδύναμων μελών της. Συγχρόνως, μέσα από αυτή την προσέγγιση θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε και μια ιστορία του πολιτισμού της. Ίσως μια παρόμοια προσέγγιση να φώτιζε, αλλά και να όριζε τελικά με επαρκέστερο τρόπο, και την έννοια του πολιτισμού: ο πολιτισμός της φροντίδας των αδυνάτων είναι εξίσου σημαντικός με τον πολιτισμό της τέχνης. Πόσο μάλλον όταν οι αδύναμοι της ιστορίας είναι εγκαταλειμμένα βρέφη. Και εδώ τίθεται ένα κρίσιμο ερώτημα: Τα βρέφη, και πολύ περισσότερο τα εγκαταλειμμένα βρέφη, είναι πολίτες; Πώς μπορεί να διασφαλισθεί γι' αυτά η ιδιότητα του πολίτη; Γιατί αν τα βρέφη είναι απλώς και μόνο αντικείμενα της έντασης των συναισθημάτων μας, ή των φιλάνθρωπων διαθέσεων μας, τότε κινδυνεύουν να χάσουν την ανθρώπινη υπόστασή τους. Και είναι πολύ σημαντικό να καταλάβει κανείς ότι ειδικά σε ό,τι αφορά τα «αφημένα» βρέφη ή τα μικρά παιδιά σε ένα ίδρυμα, η αναγνώριση της ιδιότητας του πολίτη και ο σεβασμός στο ανθρώπινο πρόσωπό τους είναι απαραίτητοι όροι αξιοπρεπούς φροντίδας και στοιχειώδους πολιτισμού. Πόσο μάλλον όταν σε ένα ίδρυμα που υπάρχει για να φροντίζει παιδιά, και υπάρχει ***μόνο*** για αυτόν τον λόγο, τα παιδιά δεν έχουν κανένα λόγο, σε αντίθεση με τους ενηλίκους που έχουν κάθε λόγο και κάθε δυνατότητα πίεσης. Και επιπλέον, ο λόγος των ενηλίκων δεν έχει και αυτός πάντα τις ίδιες δυνατότητες: η ισχύς του λόγου των γονιών που αφήνουν τα παιδιά τους σε ένα ίδρυμα (ή που αναγκάζονται, υποχρεώνονται, να τα αφήσουν), των «βιολογικών» γονιών όπως συνηθίζεται να λέγεται, είναι εκ των πραγμάτων μειωμένη, παραγνωρισμένη, υποβαθμισμένη, ανίσχυρη.

Δεν πρόκειται όμως μόνο για ιστορία, αλλά και για ένα ζωντανό παρόν στη σχέση του με την ιστορία. Κάθε παρόν αποτελεί μια δημιουργία που χτίζει με τα δεδομένα της εποχής αλλά και με βάση τα υλικά του παρελθόντος. Τοποθετείται απέναντί τους με διακριτικό σε-

βασμό, χάρη και στη διατήρηση μιας νοσταλγικής μνήμης, τα αξιοποιεί, πολλές φορές άθελά του, χάρη στην ορμή που αυτά διαθέτουν ή στην αξιοπρέπεια που παρούσες δυνάμεις θα τους αναγνωρίσουν. Ή, αντίθετα, προχωρά στην τυφλή εξιδανίκευσή τους, στην άκρατη και βίαιη ιδεολογικοποίησή τους, στην επιθετική και τιμωρητική εκδοχή μιας επιλεκτικής μνήμης, στην πλήρη άρνησή τους, στην αλλοίωση ή και την εξάλειψή τους.

Το Δημοτικό Βρεφοκομείο Θεσσαλονίκης συμπληρώνει φέτος 100 χρόνια επίσημης λειτουργίας, και με αυτή την ευκαιρία φιλοξενούμε ένα σχετικό κείμενο της κοινωνικής ανθρωπολόγου Αίγλης Μπρούσκου στη συνέχεια αυτού του αφιερώματος. Η πολύτιμη, και δυστυχώς αδημοσίευτη για την ώρα, ερευνητική της εργασία σχετικά με τη διακίνηση των παιδιών μέσω του Δημοτικού Βρεφοκομείου συμβάλλει σημαντικά στην κατανόηση της ιστορίας των προνοιακών θεσμών της πόλης. Το Δημοτικό Βρεφοκομείο αποτελεί έναν μοναδικό σήμερα, σε πανελλήνιο επίπεδο, θεσμό υποδοχής και φροντίδας για μικρά παιδιά, που για διάφορους λόγους οι γονείς τους δεν μπόρεσαν να τα μεγαλώσουν οι ίδιοι — αναγκάστηκαν να τα αφήσουν προσωρινά ή μόνιμα, να τα εγκαταλείψουν, όπως συνηθίζεται να λέγεται, ή, για να το πούμε καλύτερα: να τα ***εμπιστευτούν***, ακόμη και με τη μορφή της εγκατάλειψης, σε αυτόν τον θεσμό, που θα τα φροντίσει, θα τους εξασφαλίσει μια συνέχεια, είτε αυτή θα είναι η επιστροφή στην οικογένεια, είτε η ανεύρεση μιας άλλης οικογένειας, είτε ένας άλλος θεσμός παιδικής προστασίας.

Η ύπαρξη αυτού του θεσμού (μαζί με άλλους) αποτελεί έναν πλούτο για την πόλη και τον πολιτισμό της, που η ίδια καλείται να συνεχίσει να αξιοποιεί ή να "εκμεταλλεύεται" — και στη δεύτερη περίπτωση μπορεί και να τον καταστρέψει προς "ίδιον" όφελος. Η ιστορία του Βρεφοκομείου είναι μια σύνθετη ιστορία και, ώς έναν βαθμό, μια ιστορία χαμένων ευκαιριών, καθώς ο θεσμός αυτός δεν μπόρεσε ακόμη να κατακτήσει μια αυτοδύναμη ανεξαρτησία, αφού οι σχέσεις του με την ίδια την πόλη που τον δημιούργησε χαρακτηρίζονταν από αμφίθυμες κινήσεις, τάσεις υποταγής ή παιχνίδια εξουσίας. Παρ' όλα αυτά, είναι ένας ζωντανός θεσμός, ιδιαίτερα θερμός, με τις εντάσεις του, τις συγκινήσεις του, τα δράματά του και τις περιπέτειές του. Είναι ένας θεσμός ανθρώπινος και ***χρήσιμος***.

Το Δημοτικό Βρεφοκομείο, όπως κάθε ίδρυμα, έχει να αντιμετωπίσει τα προβλήματα της αυτάρκειάς του και των εξαρτήσεών του, αλλά και της σύγχυσης ιδεών, ρόλων και αρμοδιοτήτων που "ανθίζουν" συχνά σε ιδρυματικές συνθήκες. Πρέπει αναγκαστικά —και πολύ σωστά— να λογοδοτεί στους "κηδεμόνες" του ή στους κοινωνικούς εντολοδόχους του, αλλά αυτή η λογοδοσία εύκολα μετατρέπεται σε καταπάτηση αρμοδιοτήτων. Πρέπει να μπορέσει να κρατηθεί ανοιχτό στην





Από το αρχείο του Δημοτικού Βρεφοκομείου Θεσσαλονίκης «Άγιος Στυλιανός»

κοινωνία, να αντιπαλέψει το κλειστό περιβάλλον και τον ολοπαγή χαρακτήρα του, αυτή όμως η κίνηση κινδυνεύει να το εκθέσει στα ποικίλα αιτήματα και να αλώσει την αυτονομία του. Τα έντονα συναισθήματα που διακινούνται στο εσωτερικό του μπορούν να οδηγήσουν σε βιαστικές ή και σε σπασμωδικές "φιλάνθρωπες" κινήσεις, αλλά ακόμη και σε περιφρόνηση του νόμου, καθώς το ίδιο μπορεί να νιώσει ότι δικαιωματικά φτιάχνει τους νόμους του «για το καλό των βρεφών». Ο κλειστός χώρος τότε μετατρέπεται σε σκοτεινό χώρο, όπου όλα επιτρέπονται, η εμπιστευτικότητα μετατρέπεται σε απόκρυφο, και κυριαρχεί η αυθαιρεσία. Όλα τα ανθρώπινα δράματα απορρέουν κατόπιν από αυτή την ακραία ιδρυματική λογική — είτε πρόκειται για τον εκτοπισμό ψυχασθενών στη Λέρο είτε για το σκάνδαλο των παράνομων υιοθεσιών που διαδραματίστηκαν την ίδια εποχή και συγκλόνισαν την ελληνική κοινωνία.

Οι παραπάνω σκέψεις τροφοδοτούνται σε μεγάλο βαθμό από μια μακρόχρονη προσωπική επαγγελματική εμπλοκή επιστημονικής συνεργασίας με το Βρεφοκομείο, που διευρύνθηκε αργότερα με μια ομάδα σταθερών συνεργατών.[1] Αυτή η πορεία, που ξεκίνησε το **1986-1987**, με αφορμή πολύπλοκες υποθέσεις τοποθέτησης παιδιών που απασχολούσαν την κοινωνική υπηρεσία, τον παιδίατρο και τη διεύθυνση του ιδρύματος, αναπτύχθηκε σταδιακά και δημιούργησε επαγγελματικούς δεσμούς και πνεύμα διεπιστημονικής συνεργασίας. Σ' αυτό το πλαίσιο μπόρεσε να κατοχυρωθεί μια συστηματική κλινική και κοινωνική συνεργασία, η οποία εγκρίθηκε και στο επίπεδο του διοικητικού συμβουλίου του, και την οποία με μεγάλη αφοσίωση υποστήριξαν οι κοινωνικές λειτουργοί και η προϊσταμένη. Μπόρεσαν, με τον τρόπο αυτό, να οργανωθούν ερευνητικές εργασίες που πλούτισαν την προσπάθεια την οποία είχε ήδη ξεκινήσει ο παιδίατρος του ιδρύματος Στάθης Χατζηαποστόλου (βασικός συμπαραστάτης μας στα πρώτα χρόνια της προσπάθειάς μας για μια συστηματική συνεργασία, μαζί με τον τότε διευθυντή του ιδρύματος Άρι Τζιαρό).

Στους καιρούς που ζούμε αυτή την εποχή στη χώρα μας, αλλά και έξω από αυτήν, καιρούς κρίσης, όπου η αυθαιρεσία, αξιοποιώντας και το πρόσχημα της βαθιάς οικονομικής δυσπραγίας, φουντώνει ξανά, παρόλο που αποτέλεσε η ίδια βασική γενεσιουργό αιτία και της οικονομικής κρίσης, αξίζει να σταθούμε σε αυτήν την προσπάθεια, η οποία υποστηρίζει διαχρονικά την αναγκαιότητα της γνώσης, της ενημέρωσης, της μόρφωσης και της συνεργασίας σε αυτή τη βάση. Δυστυχώς, η περιφρόνηση της γνώσης αλλά και της σκέψης (ίσως ίσως και της απλής λογικής) αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο τυφλών παθών που απειλούν την προκοπή μας. Και στην ιστορία του Δημοτικού Βρεφοκομείου αξίζει να σταθούμε σ' αυτό το ζήτημα της προκοπής, της αφοσίωσης, του κοινού νου, της ήρεμης σκέψης και της σύγχρονης γνώσης. Σε έναν κόσμο που είναι πολύπλοκος, τα ζητήματα που αφορούν τα μικρά παιδιά, ιδιαίτερα αυτά που βρίσκονται σε κίνδυνο,[2] είναι όλο και πιο σύνθετα και δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν μόνο με καλές προθέσεις.

Η προετοιμασία αυτού του αφιερώματος δίνει έμφαση στην ιστορία, στη γνώση, στον κόπο που απαιτεί κάθε γνώση, καθώς και στη δέσμευση. Για τον λόγο αυτό θεωρώ ιδιαίτερα πολύτιμη τη μαρτυρία του παιδιάτρου Στάθη Χατζηαποστόλου, που υπηρέτησε με συνέπεια το ίδρυμα για **35** χρόνια, από τον Δεκέμβριο του **1961** μέχρι το τέλος του **1996**, δίνοντας ένα σπάνιο για τις μέρες μας παράδειγμα ήθους και σοβαρότητας. Μου είχε προσφέρει γενναιόδωρα πριν από μερικά χρόνια ένα κείμενο απολογισμού, που είχε γραφεί για να διαβαστεί σε μια εορταστική εκδήλωση για τον «Άγιο Στυλιανό», που θα οργάνωνε ο Δήμος Θεσσαλονίκης και θα απευθυνόταν στο κοινό της πόλης. Η εκδήλωση αυτή δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, για λόγους τους οποίους αγνοώ. Ο Χατζηαποστόλου, με τη σοβαρότητα, τη ζωντάνια και τη συνέπεια που τον διακρίνει μέχρι σήμερα, ετοίμασε μια εισήγηση, που αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, ένα ανθρώπινο, ιατρικό και ιστορικό ντοκουμέντο, και το οποίο ελπίζω να μπορέσει να βρει τη θέση του στο άμεσο μέλλον σε ένα ιατρικό περιοδικό. Θα κλείσω με τα λόγια του που εισάγουν στο θέμα, περιγράφοντας τον ρόλο του, και είναι πολύτιμα λόγια αφοσίωσης: «Τα καθήκοντα του παιδιάτρου ήταν να προσφέρει τις υπηρεσίες του από τις **8.30** π.μ. μέχρι τις **12** καθημερινώς – Κυριακές και γιορτές και ανά πάσα στιγμή που θα του ζητηθεί, νύχτα και μέρα, από το ίδρυμα...». Αυτού του είδους η ζωντανή παρουσία, που συνοδεύει την ενημερωμένη επιστημονική γνώση,[3] είναι, νομίζω. απαραίτητο να υπογραμμιστεί ξανά σήμερα. ■

1. Έχουν υπάρξει πολλαπλές δημοσιεύσεις, αλλά ενδεικτικά αναφέρω:
   Αμπατζόγλου Γ. (2002), *Αλλάζοντας χέρια. Διεπιστημονική προσέγγιση της διακίνησης και της τοποθέτησης παιδιών*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
   Αμπατζόγλου Γ. (2004), «Η συνάντηση με τα βρέφη στο βρεφοκομείο». Στο: Αμπατζόγλου Γ. & Μανωλόπουλος Σ. (2004). *Προσεγγίσεις ΙΙΙ*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
2. Βλ. το αφιέρωμα «Μικρά παιδιά σε κίνδυνο», περιοδικό *Σύναψις*, τόμος 6, τχ. 18, Καλοκαίρι 2010, σ. 4-53.
3. Αξίζει να αναφέρουμε, μεταξύ άλλων, τις εργασίες του με την καθηγήτρια Ψυχολογίας Μ. Φατούρου, σχετικά με την επίδραση του ιδρυματικού περιβάλλοντος στα βρέφη, καθώς και την υπερπροστασία και τη συναισθηματική αποστέρηση του παιδιού (δημοσιευμένες στο έγκυρο ιατρικό περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Ελληνική Ιατρική*, το 1973 και 1975 αντίστοιχα). Επίσης, το άρθρο του του 1977 σχετικά με τον ρόλο του παιδιάτρου στην υιοθεσία (στο ίδιο περιοδικό).

της **ΑΙΓΛΗΣ ΜΠΡΟΥΣΚΟΥ**
Κοινωνικής Ανθρωπολόγου



Με την ευκαιρία των εκατό χρόνων του βρεφοκομείου «Άγιος Στυλιανός»



Επετειακή έκδοση του 2001 για το Βρεφοκομείο από το Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης.

Η φετινή χρονιά συμπίπτει με τα εκατό χρόνια από την ίδρυση του βρεφοκομείου της Θεσσαλονίκης «Άγιος Στυλιανός». Το ίδιο το βρεφοκομείο προτιμάει να δηλώνει ότι έχει ιδρυθεί το 1840,[1] χρονιά που είναι γνωστό ότι ο Αντώνιος Νινής, ομογενής στη Βενετία, άφησε ένα κληροδότημα για την περίθαλψη των έκθετων βρεφών στο Γενικό Νοσοκομείο της Ελληνικής Ορθόδοξης Κοινότητας, στην πατρίδα του, τη Θεσσαλονίκη. Θα δούμε παρακάτω ότι αυτός ο ισχυρισμός είναι τουλάχιστον καταχρηστικός. Το βρεφοκομείο «Άγιος Στυλιανός» και το ομώνυμο σωματείο που το ίδρυσε και το συντήρησε (μέχρι το 1938, οπότε το βρεφοκομείο έγινε δημοτικό) συστάθηκαν το 1912. Είναι λοιπόν μια καλή ευκαιρία να δούμε πώς το πέρασμα αυτών των εκατό χρόνων διαμόρφωσε τούτο τον μοναδικό θεσμό για την περίθαλψη των απροστάτευτων βρεφών της πόλης της Θεσσαλονίκης.

Πρόκειται για έναν θεσμό που συμπυκνώνει πολλές όψεις της κοινωνικής ιστορίας της πόλης. Η ιστορία του είναι επίσης η ιστορία όλων των ανθρώπων που βρέθηκαν να δρουν με κάποιον τρόπο σε σχέση με αυτόν. Θεσμός για την περίθαλψη καταρχήν των εκθέτων της πόλης, υποδέχτηκε ωστόσο κι άλλες κατηγορίες βρεφών και νηπίων (ορφανά, φτωχά, προσφυγόπουλα). Συνολικά, περίπου 10.000 παιδιά κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα πέρασαν το κατώφλι του ιδρύματος. Είναι θεσμός στον οποίο απευθύνθηκαν χιλιάδες ανύπαντρες μητέρες, εγκαταλειμμένες γυναίκες, απελπισμένοι γεννήτορες, φτωχοί, άρρωστοι, πρόσφυγες, μετανάστες· υποψήφιοι θετοί γονείς γεμάτοι ελπίδα· υιοθετημένοι άνθρωποι που ψάχνουν τις ρίζες τους. Θεσμός που κινητοποίησε τη φιλανθρωπική δραστηριότητα δεκάδων γυναικών που ανέλαβαν να ιδρύσουν και να λειτουργήσουν αυτή τη δομή περίθαλψης για παιδιά, η οποία συχνά έρχεται πολύ χαμηλά στις προτεραιότητες του κεντρικού κράτους. Θεσμός από λειτούργησε κάτω από την αιγίδα της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης. Που αργότερα ανάγκασε τη δημοτική αρχή να αναλάβει την ευθύνη της, και να αναπτύξει με τη σειρά της προνοιακή πολιτική. Θεσμός που υπήρξε λειτουργικά συνδεδεμένος με τα μαιευτήρια, τις παιδιατρικέςκαι παιδοψυχιατρικές κλινικές στα γενικά νοσοκομεία της πόλης, τα υπόλοιπα ιδρύματα προστασίας για παιδιά, τα δι-


Φωτογραφία: Αίγλη Μπρούσκου

καστήρια και τις αστυνομικές αρχές, το ληξιαρχείο, και δυστυχώς και το νεκροταφείο. Θεσμός που στάθηκε σπίτι και δουλειά, έστω και κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες, για εκατοντάδες ανθρώπους — στην πλειονότητά τους γυναίκες· όπου δόθηκαν πικρές και σκληρές μάχες ενάντια στη βρεφική θνησιμότητα και νοσηρότητα, στην απελπισία και την απόγνωση, ενάντια στη στενοκεφαλιά και την άγνοια· μάχες που χάθηκαν και μάχες που κερδήθηκαν.

Το βρεφοκομείο είναι μια ακόμη πολύτιμη ψηφίδα για την ιστορία μιας πόλης όπως η Θεσσαλονίκη, με ένα πολυεθνικό παρελθόν που κινδυνεύουμε να ξεχάσουμε, ή να διαστρεβλώσουμε. Και αυτό γιατί το βρεφοκομείο στάθηκε ένας χώρος «πραγματικών ανθρώπινων σχέσεων, κοινών πρακτικών και χρήσεων, καθημερινών συγκρούσεων και συμμαχιών ανάμεσα στις κοινότητες της πόλης που δεν αποτυπώθηκαν σε άλλους είδους πηγές», όπως έγραφα και σε ένα προηγούμενο άρθρο μου στο ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** για το βρεφοκομείο και τις σχέσεις του με την Ισραηλιτική Κοινότητα της πόλης (Μπρούσκου 2000).

Στο κείμενο που ακολουθεί θα ήθελα να παρουσιάσω μια πολύ σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας του βρεφοκομείου «Άγιος Στυλιανός»στα εκατό χρόνια της λειτουργίας του κατά τον 20ό αιώνα.[2] Διακρίνω τέσσερις περιόδους στην ιστορία αυτή, με κύριο κριτήριο, κατά πρώτο λόγο, τη διοικητική υπόσταση του ιδρύματος (δύο περίοδοι), και, κατά δεύτερο λόγο, τις αποφασιστικές καμπές που γνώρισε η πολιτική του και η λειτουργία του κάτω από την πίεση συγκεκριμένων καταστάσεων (δύο περίοδοι). Εισαγωγικά, θα αναφερθώ στο σύστημα περίθαλψης των έκθετων βρεφών από το Γενικό Νοσοκομείο της Ελληνικής Ορθόδοξης Κοινότητας της Θεσσαλονίκης κατά τον 19ο αιώνα, έτσι ώστε να γίνει σαφές γιατί η ίδρυση του βρεφοκομείου το 1912 αποτελεί μια τομή στην πρόνοια για τα έκθετα βρέφη στην πόλη.

Η πρόνοια για τα έκθετα της πόλης της Θεσσαλονίκης τον 19ο αιώνα

Η πρόνοια για τα έκθετα βρέφη στη Θεσσαλονίκη, τουλάχιστον όσον αφορά τις προνοιακές δομές της Ορθόδοξης Ελληνικής Κοινότητας, διαπιστώνεται από τα μέσα του 19ου αιώνα, ως μια δομή ενταγμένη στο νοσοκομείο της κοινότητας, πράγμα που συνέβαινε τυπικά σε όλα τα γενικά νοσοκομεία των πόλεων εκείνης της εποχής, με την εξαίρεση της Αθήνας και της Πάτρας αργότερα, που ιδρύουν δημοτικά βρεφοκομεία.[3] Δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα για αντίστοιχες δομές στις άλλες κοινότητες της πόλης, την οθωμανική και την ισραηλιτική.[4] Όσοι έχουν ασχοληθεί με την ιστορία του βρεφοκομείου, είτε για λόγους διοικητικούς (αναζήτησης από την ίδια τη διεύθυνση του ιδρύματος της συστατικής του πράξης), είτε για λόγους ερευνητικούς (Ταγαράκης 1994), στηρίχτηκαν καταρχήν σε ένα δισέλιδο χειρόγραφο που βρίσκεται στα αρχεία του ιδρύματος. Στο αχρονολόγητο αυτό έγγραφο, που τιτλοφορείται «Πότε ιδρύθη το πρώτον βρεφοκομείον εις την Θεσσαλονίκην», καταγράφεται η μαρτυρία της Μαρίας Γ. Πασχαλίδου, το γένος Χατζηαντωνίου, «εκ των ιδρυτριών του βρεφοκομείου», που τοποθετεί την αρχή αυτής της ιστορίας κατά το 1840, χάρη στο κληροδότημα του Αντωνίου Νινή. Η Πασχαλίδου περιγράφει ένα σύστημα διακίνησης των απροστάτευτων βρεφών προς τροφούς που αναλάμβαναν να τα θηλάσουν και να τα φροντίσουν. Κατόπιν, με ευθύνη του νοσοκομείου και της Μητρόπολης, όσα από τα βρέφη αυτά επιζούσαν, δίνονταν για υιοθεσία. Ελάχιστα ντοκουμέντα στοιχειοθετούν αυτήν την περίοδο. Για παράδειγμα, στον Κανονισμό του Θεαγένειου Νοσοκομείου (που ιδρύθηκε μέσα στη δεκαετία του 1860), γίνεται μνεία στο άρθρο 18 για τη σύσταση τμήματος προς «διατήρησιν εν αυτώ των εκθέτων βρεφών».[5] Αναφορές υπάρχουν και στους σωζόμενους ετήσιους απολογισμούς του ίδιου νοσοκομείου, όπου φαίνονται τα ποσά που δαπανώνται για τη συντήρηση των έκθετων βρεφών, ο αριθμός των οποίων κυμαίνεται μεταξύ 20 και 40 κάθε χρόνο.

Το ενδιαφέρον γι' αυτήν την περίοδο είναι ότι σώζονται λίγα στοιχεία μόνο για τα έκθετα βρέφη που συλλέγονται από το νοσοκομείο της ελληνορθόδοξης κοινότητας, ενώ είναι σαφές ότι βρέφη σε μια πολυπολιτισμική πόλη θα πρέπει να αφήνονται φυσικά σε όλους τους χώρους, σε όλες τις γειτονιές, και θα πρέπει όλες οι κοινότητες να κάνουν κάτι γι' αυτά. Είναι πιθανό ότι βρέφη διακινούνται με αυτόν τον τρόπο και ανάμεσα στις κοινότητες.

Η πρώτη περίοδος: Το βρεφοκομείο ως αυτόνομο ίδρυμα από το 1912 μέχρι το 1938

Κατά την έρευνά μου στο αρχείο του ιδρύματος εντόπισα. Η συνέχεια της μαρτυρίας της Μ. Πασχαλίδου, όπου στοιχειοθετείται η ίδρυση ενός αυτόνομου βρεφοκομείου στις αρχές του 20ού αιώνα (εξού και η Μ. Πασχαλίδου συστήνεται ως μια από τις ιδρύτριες). Σύμφωνα με αυτό το έγγραφο,[6] η κοινοτική αντιπροσωπεία, αποτελούμενη από τους: Κ. Τάττη, δικηγόρο, Ε. Χατζηκώνστα, γιατρό, Γ. Κύρτση, βιομήχανο,[7] και Δ. Σερέφα, δερματέμπορο, υπό την προεδρία του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Αλέξανδρου, αποφάσισαν την ίδρυση ενός βρεφοκομείου «συγχρονισμένου, αρτίου και ισαξίου της μεγαλωνύμου πόλεως μας», και ανέθεσαν σε τέσσερις γυναίκες, την Κλεοπάτρα Αθανασίου, τη Μαρία Πασχαλίδου, την Ελένη Χατζηλαζάρου και τη Μαρία Σουσίδου, οι οποίες ήταν μέλη της Φιλοπτώχου Αδελφότητας Κυριών, να οργανώσουν το βρεφοκομείο. Καταρχήν, οι γυναίκες αυτές διοργάνωσαν έναν έρανο και κατόπιν τούς παραχωρήθηκε ένα οίκημα δίπλα στο Θεαγένειο Νοσοκομείο, στην οδό Αθηνών (σημερινή οδό Παπαναστασίου). Για κάποιο λόγο, μόνο το 1912 συστάθηκε το σωματείο «Άγιος Στυλιανός», πράγμα που μαρτυρείται και από τη σφραγίδα του (βλ. και Ταγαράκη), και άρχισε να λειτουργεί επισήμως και με αυτήν την επωνυμία το βρεφοκομείο.

Πρόκειται βέβαια για μια εξαιρετικά δύσκολη περίοδο, με πολέμους, προσφυγιές, πυρκαγιές κτλ.

Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι το βρεφοκομείο, σωματείο ιδιωτικού δικαίου, διοικείται αποκλειστικά από γυναίκες, πράγμα που έχει πολύ σοβαρές συνέπειες για την περαιτέρω ιστορία του. Τα χαρακτηριστικά δηλαδή της ιδιωτικής και της γυναικείας υπόστασης του ιδρύματος, σε συνδυασμό με τη φύση της προσφερόμενης υπηρεσίας, που είναι η φιλανθρωπία, καθώς και με το αντικείμενο, που είναι τα απροστάτευτα βρέφη, συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας εξαιρετικά εύθραυστης κατάστασης, από άποψη οικονομική και λειτουργική. Επρόκειτο δηλαδή για μια εξαιρετικά δύσκολη δουλειά, από την άποψη ότι οι πόροι ήταν ελάχιστοι και το θέμα γενικώς θεωρούνταν όχι και τόσο σημαντικό.

Άρα, αυτές οι γυναίκες είχαν να παλέψουν κάτω από εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες. Οι πόροι εκείνη την εποχή ήταν από τη μια μεριά οι συνδρομές των μελών και από την άλλη οι συνδρομές των ιερών ναών, οι οποίοι συχνά δυστροπούσαν και δεν τους έδιναν χρήματα. Υπήρχε επίσης και ένα επίδομα του Δήμου, που κι αυτό το έπαιρναν δύσκολα, τα τροφεία των επί πληρωμή βρεφών, που κι αυτά ήταν ελάχιστα —καθώς τα περισσότερα βρέφη ήταν εγκαταλειμμένα— και το κληροδότημα από τη Ρωσία, που από το 1917 έπαψε να υπάρχει. Άρα, η οικονομική του κατάσταση ήταν απολύτως εύθραυστη, με άμεσο αντίκτυπο στην επιβίωση των μικρών τροφίμων (για πολλές δεκαετίες η θνησιμότητα στο ίδρυμα ξεπερνούσε ακόμη και το 70%). Πρέπει να συνυπολογιστεί το γεγονός ότι το βρεφοκομείο ήταν κι αυτό ένας από τους κυματοθραύστες στην υποδοχή των προσφύγων. Δηλαδή, με το που έφταναν κύματα προσφύγων, υπήρχαν και κύματα εισαγωγών, χωρίς την απαραίτητη ενίσχυση από τη μεριά της πολιτείας.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, τα βρέφη δίνονται ακόμη σε εξωτερικές τροφούς, κατά κύριο λόγο Εβραίες (Μπρούσκου 1997), πράγμα που μαρτυρεί μια πολύ ιδιότυπη και στενή σχέση μεταξύ των κοινοτήτων. Επίσης, πρόκειται και για ένα μοναδικό παγκοσμίως φαινόμενο — η σχέση δηλαδή ενός χριστιανικού βρεφοκομείου με Εβραίες τροφούς.

Ένα άλλο ενδιαφέρον σημείο στην ιστορία του βρεφοκομείου είναι η κτιριακή του ιστορία, καθώς και αυτή συμβάλλει στην κατανόηση των λειτουργικών σχέσεων του ιδρύματος με εκ-

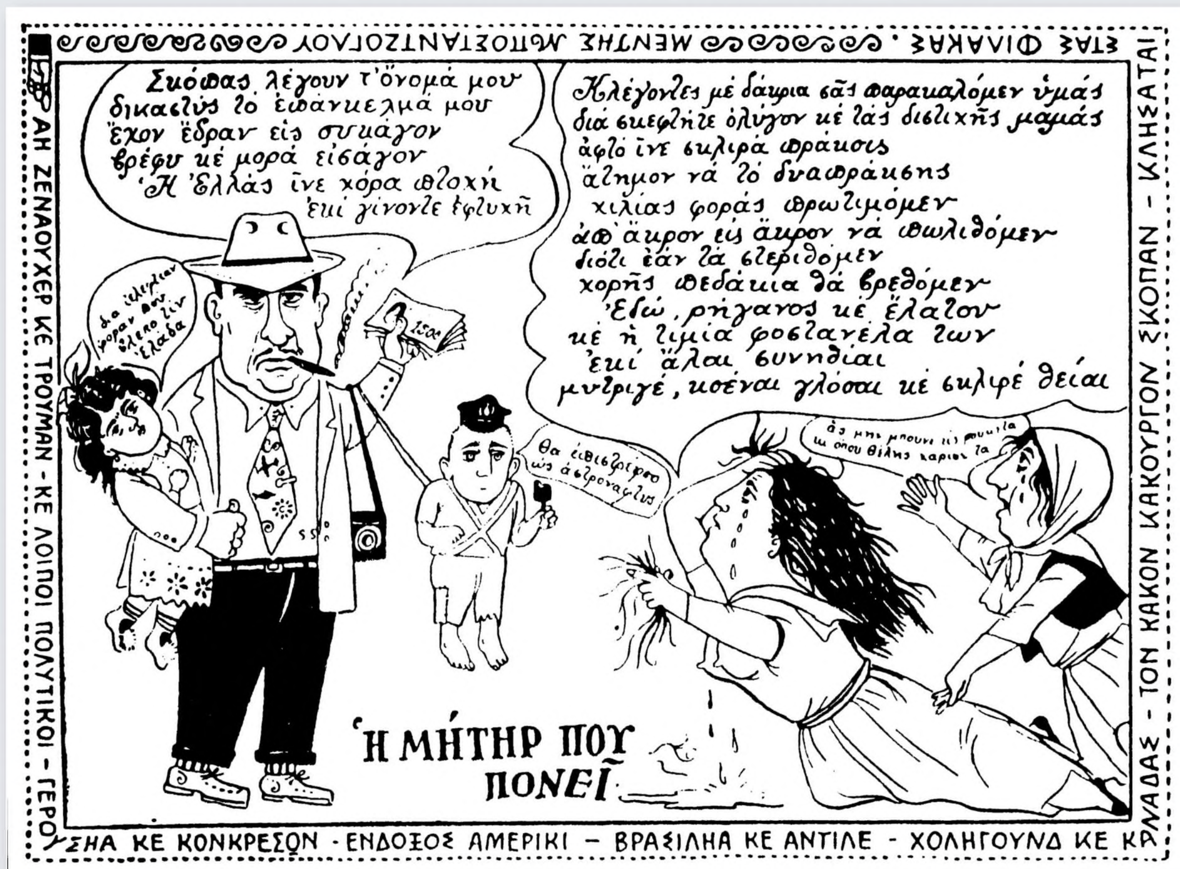
κλησίες, αστυνομικά τμήματα, γειτονικά νοσοκομεία. Είναι ένα "κλειδί" για να καταλάβει κανείς τους τρόπους με τους οποίους εγκαταλείπονται τα παιδιά στην πόλη, την επιλογή των τόπων εγκατάλειψης κτλ. Φωτίζει δηλαδή τις διαδρομές μετακίνησης των βρεφών μέσα στην πόλη, τις στρατηγικές επιλογής του σημείου έκθεσης σε σχέση με τη θέση του βρεφοκομείου. Έχω αποκαταστήσει αυτήν την ιστορία για τη χρονική περίοδο 1914-1941, κυρίως μέσα από πολύ μικρές πληροφορίες που υπάρχουν στο μητρώο εισαγωγών· π.χ., «ευρέθη στην πόρτα του Θεαγενείου, το έφερε ο θυρωρός από δίπλα», «ευρέθη στη θύρα της Υπηρεσίας, στην οδό Διογένους» κτλ. Τέτοιες μικρές πληροφορίες αποδεικνύουν ότι από το 1912 ώς το 1924 το βρεφοκομείο στεγάζεται σε ένα μικρό οίκημα δίπλα στο Θεαγένειο Νοσοκομείο. Το 1925 αρχίζουν να υπάρχουν μνείες στον ιερέα της εκκλησίας της Αναλήψεως που έρχεται να βαφτίσει παιδιά, ενώ πριν ερχόταν ιερέας από την Αγία Τριάδα, καθώς και μία σημείωση «ευρέθη εις την έξωθεν του καταστήματος παραλίαν», που σημαίνει ότι το βρεφοκομείο έχει μεταφερθεί σε κάποιο οίκημα στην παραλία. Και από τον οδηγό της Θεσσαλονίκης του 1932-1933 έχουμε τη νέα ακριβή διεύθυνση του ιδρύματος, δηλαδή λεωφόρος Δημοκρατίας 52, παραπλεύρως του ορφανοτροφείου «Μέλισσα» — στη σημερινή Σχολή Τυφλών. Ένα κτίριο ευρύχωρο, που θα μπορούσε να στεγάσει κάποια από τα 200 βρέφη που εισάγονται κάθε χρονιά εκείνη την εποχή. Αλλά και αυτό το κτίριο δεν εξυπηρετεί τις υπάρχουσες ανάγκες, γιατί ξέρουμε ότι το 1939 ο δήμαρχος Θεσσαλονίκης, ως πρόεδρος του βρεφοκομείου πια, ζητούσε από τη γενική διοίκηση Μακεδονίας και το Υπουργείο Υγιεινής να του παραχωρήσουν τη βίλα Καπαντζή, που ήταν πιο μεγάλη.

Είναι, νομίζω, σημαντικό να τονίσουμε το γεγονός ότι κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30 ιδρύονται στη Θεσσαλονίκη προνοιακοί θεσμοί για την προστασία των παιδιών και των μητέρων τους, στην πλειονότητά τους με πρωτοβουλία γυναικών της Θεσσαλονίκης. Όλοι αυτοί οι θεσμοί είναι ακόμη και σήμερα σε λειτουργία (Άσυλο του Παιδιού, Μέριμνα του Παιδιού, «Μέλισσα», «Άγιος Στυλιανός», καθώς και τα ορφανοτροφεία).

Η δεύτερη περίοδος: Το βρεφοκομείο ως δημοτικό ίδρυμα

Η δεύτερη περίοδος, από το 1938 ώς το 1962, ίσως είναι η πιο δύσκολη και "γκρίζα" περίοδος της λειτουργίας του. Το 1937 το Υπουργείο Κοινωνικής Υγιεινής και Αντιλήψεως διέκοψε την επιχορήγηση του βρεφοκομείου λόγω κακών συνθηκών λειτουργίας, και ανέθεσε τη λειτουργία του βρεφοκομείου στη δημοτική αρχή, όπως γινόταν και στην Αθήνα και την Πάτρα, ήδη από τον 19ο αιώνα, με τα εκεί δημοτικά βρεφοκομεία). Το 1938 ο Δήμος Θεσσαλονίκης ανέλαβε πλήρως τη διαχείριση του βρεφοκομείου, το οποίο ονομάζεται εφεξής Δημοτικό Βρεφοκομείο Θεσσαλονίκης «Άγιος Στυλιανός». Το ίδρυμα λοιπόν διοικείται από διοικητικό συμβούλιο —αδελφάτο— με πρόεδρο τον εκάστοτε δήμαρχο Θεσσαλονίκης και αργότερα τον αρμόδιο αντιδήμαρχο, και μέλη που διορίζονται από το δημοτικό συμβούλιο. Το πρώτο διοικητικό συμβούλιο του Δημοτικού Βρεφοκομείου απαρτίστηκε από τους Μερκουρίου, δήμαρχο και πρόεδρο, Μαργαρίτη, Μεϊμαρίδη, Τάττη, Χατζηγεωργίου (τα μέλη), οι οποίοι συνέταξαν και τον πρώτο κανονισμό που σώζεται από το 1938. Είναι η στιγμή που μέσα από τον κανονισμό του ορίζεται ότι «ιδρύεται ένα βρεφοκομείο» που ο σκοπός του είναι «η περίθαλψις και η συντήρησις των εγκαταλελειμμένων υπό των γεννητόρων των ή ορφανών βρεφών, αμφοτέρων των φύλων, εκ του Δήμου Θεσσαλονίκης προερχομένων». Με το δεύτερο άρθρο δίνεται η δυνατότητα και σε άλλους δήμους ή κοινότητες να αποστέλλουν τα έκθετά τους, με την προϋπόθεση να αναλάβουν τα τροφεία τους. Το βασικό δηλαδή που συμβαίνει τότε είναι ότι η υπαγωγή του βρεφοκομείου στον Δήμο Θεσσαλονίκης συντελεί στη διαφοροποίηση του μέχρι τότε φιλανθρωπικού χαρακτήρα μέριμνας για τα έκθετα και η μετάλλαξή του σε έναν προνοιακό θεσμό της τοπικής αυτοδιοίκησης, γεγονός που είναι πολύ σημαντικό. Παράλληλα, θεσμοποιείται με αυτόν τον τρόπο και ένα συγκεντρωτικό σύστημα διακίνησης βρεφών, για όλη αυτή τη μεγάλη περιφέρεια της Μακεδονίας, με κέντρο τη Θεσσαλονίκη. Βέβαια, η μεγάλη επίσης διαφορά είναι ότι αυτό το αδελφάτο του βρεφοκομείου αποτελείται από εξέχοντες άντρες της πόλης, οι οποίοι βέβαια πολύ γρήγορα αντιλαμβάνονται τις δυσκολίες του έργου και προβλέπουν στον κανονισμό ένα γνωμοδοτικό συμβούλιο κυριών —με σκοπό δηλαδή να φορτώσουν τη δουλειά στις κυρίες—, οι οποίες όμως στο εξής δεν θα έχουν δικαίωμα ψήφου, ούτε τη δυνατότητα να παίρνουν αποφάσεις. Οι κυρίες όμως δεν ανταποκρίθηκαν στην πρόσκληση αυτή. Η απουσία τους βέβαια είχε πολύ σοβαρές συνέπειες στα μελλούμενα του βρεφοκομείου. Γιατί πολλές φορές αργότερα υπάρχουν στα πρακτικά του αδελφάτου επανειλημμένες εισηγήσεις για την «επίσπευση της συστάσεως του γνωμοδοτικού συμβουλίου κυριών», που δεν γίνεται ποτέ.

Ο Δήμος παραλαμβάνει λοιπόν το βρεφοκομείο το 1938, με σκοπό να περιορίσει τη θνησιμότητα, να το οργανώσει, να καταργήσει το σύστημα της ανάθεσης σε εξωτερικές τροφούς. Φαίνεται όντως ότι από το 1939 και μετά όλα τα βρέφη παραμένουν στο βρεφοκομείο, αυτό όμως δεν καλυτερεύει τα πράγματα ως προς τη θνησιμότητα, γιατί βέβαια είναι πολύ δύσκολο να βρεθούν εσωτερικές τροφοί και τρόποι σίτισης, και τελικά η θνησιμότητα συνεχίζει να αυξάνεται. Μετά ξεκινάει ο πόλεμος, το 1940, οπότε οτιδήποτε συμβαίνει στην πόλη συμβαίνει και με έμφαση μέσα στο βρεφοκομείο, όπως γίνεται με όλα τα ιδρύματα κλειστής περίθαλψης. Λόγω των βομβαρδισμών του λιμανιού, μεταφέρονται όλα τα βρέφη στο υπόγειο, με αποτέλεσμα μια εκατόμβη. Τα δεδομένα του βρεφοκομείου καθρεφτίζουν απολύτως τα γεγονότα εκείνης της εποχής: εισαγωγές ορφανών πεσόντων, απόρων. Νέες φουρνιές προσφύγων από την Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη, λόγω της εισβολής των Βουλγάρων. Και εδώ αξίζει να αναφέρουμε ακόμα ένα στοιχείο: στα έκθετα παιδιά δίνουν επώνυμα εμπνευσμένα από την πολεμική ευφορία των πρώτων μηνών του πολέμου, π.χ. Τροπαιούχος, Πολεμιστής, Κλεισούρα, Ηρωίδου, Χειμαρριώτης κλπ. και τελικά Ελευθερωτής, που είναι όμως ευκτικό, γιατί οι Γερμανοί έχουν μπει στη Θεσσαλονίκη και στο βρεφοκομείο,

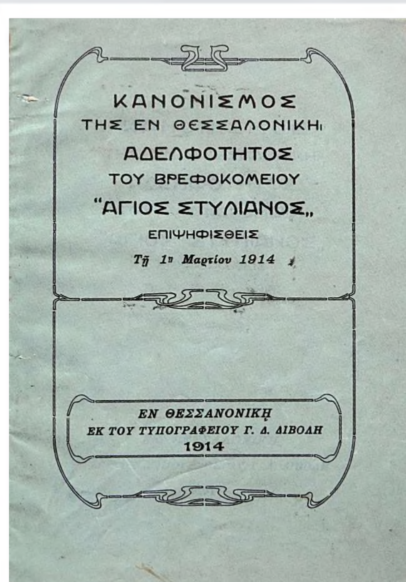


Σκίτσο του Μποστ της δεκαετίας του '60, σχετικό με την παράνομη διακίνηση βρεφών στην Αμερική.

που το επιτάσσουν από τους πρώτους κιόλας μήνες και τα βρέφη συνεχίζουν να είναι στο υπόγειο και να πεθαίνουν κατά δεκάδες. Αυτήν την εποχή λοιπόν μεταφέρεται το βρεφοκομείο από τους Γερμανούς στη σχολή Καζές, δηλαδή στο δεύτερο δεκατάξιο κοινοτικό ισραηλιτικό δημοτικό σχολείο, που έχει κλείσει, όπως όλα τα σχολεία της ισραηλιτικής κοινότητας. Έκτοτε το βρεφοκομείο βρίσκεται σε αυτό το κτίριο.[8] Ο Δήμος Θεσσαλονίκης ήταν σε πλήρη αδυναμία να βρει άλλο κτίριο και ήδη πλήρωνε στην ισραηλιτική κοινότητα μηνιαίο ενοίκιο 5.000 δραχμών για τη χρήση του κτιρίου. Παρόλο που το 1942 με αυτά τα χρήματα δύσκολα αγόραζε κανείς ένα κιλό κρέας, ο πρόεδρος της Ισραηλιτικής κοινότητας, Σαμπετάι Σαλτιέλ, βρισκόταν στη δύσκολη θέση να παρακαλεί τον Δήμο να πληρώσει επιτέλους το νοίκι. Τα Εβραιόπουλα της Θεσσαλονίκης δεν θα χρειαστούν πλέον ούτε σχολείο ούτε θρανία, γιατί στις 15 Μαρτίου του 1943 θα γίνει η συγκέντρωση των Εβραίων και θα ξεκινήσει το πρώτο τρένο, ενώ την ίδια ημερομηνία θα σβηστούν χωρίς άλλες παρατηρήσεις από την κατάσταση μισθοδοσίας οι Εβραίες πλύντριες και καθαρίστριες του βρεφοκομείου· μόνο μερικά έκθετα μωρά για τα οποία «εκ των σπαργάνων τους εικάζεται ότι είναι εκ των Ισραηλιτών» θα αφεθούν από τους γονείς τους και θα σωθούν. Το 1942 καταγράφονται οι περισσότερες εισαγωγές όλης της ιστορίας του βρεφοκομείου και οι περισσότεροι θάνατοι, αλλά είναι παραδόξως και μια χρονιά που συμβαίνουν οι περισσότερες υιοθεσίες, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι υπάρχει και μια ευαισθητοποίηση του πληθυσμού να σώσει αυτά τα παιδιά. Αργότερα, βλέπουμε από το αρχείο με ποιον τρόπο καθρεφτίζεται ο εμφύλιος πόλεμος μέσα στο βρεφοκομείο, με παιδιά εκτελεσμένων, παιδιά σκοτωμένων κτλ. Και αρχίζει πια μια γκρίζα περίοδος αυταρχικών παρεμβάσεων και κρατικής αυθαιρεσίας, που έχει να κάνει με την τοποθέτηση στο βρεφοκομείο από την αστυνομία παιδιών των φυλακισμένων και των εκτοπισμένων.

Το άλλο γεγονός που σημαδεύει τη λειτουργία του βρεφοκομείου κατά τη δεκαετία του 1940 είναι η έναρξη της ισχύος του Αστικού Κώδικα το 1946. Οι διατάξεις που αφορούν την υιοθεσία, και κυρίως αυτές που θέτουν ως προϋπόθεση το 50ό έτος ηλικίας των θετών γονέων, είχαν ως άμεσο αποτέλεσμα τη σημαντική επιβράδυνση στον ρυθμό των επιτελούμενων υιοθεσιών. Αυτή η επιβράδυνση, σε συνδυασμό με την εντυπωσιακή πτώση της θνησιμότητας — γιατί τότε αρχίζουν να εισάγονται αντιβιοτικά φάρμακα, βρεφικό γάλα σε σκόνη κτλ., με την αμερικανική βοήθεια—, δημιούργησε μια πληθυσμιακή έκρηξη στο βρεφοκομείο. Αυτό το γεγονός (παράλληλα με τη γενικευμένη τρομοκρατία του πληθυσμού) ίσως να μας επιτρέπει να εξηγήσουμε το γιατί η τότε διεύθυνση του ιδρύματος άρχισε να κάνει παράνομες υιοθεσίες, να δίνει δηλαδή για υιοθεσία παιδιά που δεν ήταν

έκθετα, χωρίς τη συναίνεση των γονιών τους. Παρεμβάλλοντας έναν πλασματικό θάνατο στο μητρώο, ρύθμιζε το πρόβλημα των γεννητόρων που μπορούσαν να φέρουν αντιρρήσεις, μετατρέποντας τα παιδιά γνωστών γονέων σε έκθετα. Έτσι, τα έκθετα αυτά δίνονταν για υιοθεσία με την ευθύνη και τη συναίνεση του ιδρύματος, πράγμα το οποίο κανείς δεν μπορούσε εύκολα να ελέγξει. Σε αυτήν την "επιχείρηση" μπαίνουν βέβαια και γυναικολόγοι, δικηγόροι, μαίες, όλοι επαγγελματίες γύρω από τη βρεφική ηλικία. Το βρεφοκομείο Θεσσαλονίκης και όλα τα άλλα δημοτικά βρεφοκομεία της χώρας μπαίνουν σ' αυτή την γκρίζα περίοδο παράνομης διακίνησης των παιδιών. Το 1960 όλη η Ελλάδα συγκλονίζεται από την αποκάλυψη του σκανδάλου των αμερικανικών υιοθεσιών. Είναι η εποχή που αρχίζουν οι διακρατικές υιοθεσίες, τόσο οι νόμιμες όσο και οι παράνομες. Πρόκειται για το λεγόμενο «κύμα της υιοθεσίας των Ελληνοπαίδων», που θεωρούνταν μέρος της ανθρωπιστικής βοήθειας προς τη χώρα μας· φαινόμενο που βλέπουμε να επαναλαμβάνεται σε τέτοιες περιπτώσεις παγκοσμίως.


ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ
ΤΟΥ ΒΡΕΦΟΚΟΜΕΙΟΥ
"ΑΓΙΟΣ ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ„
ΕΠΙΨΗΦΙΣΘΕΙΣ
Τῇ 1ῃ Μαρτίου 1914

ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚῌ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ Γ. Δ. ΔΙΒΟΛΗ
1914

Από την επετειακή έκδοση του 2001 για το Βρεφοκομείο από το Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, σελ. 62.

Η τρίτη περίοδος: το σκάνδαλο του 1962 και η "νέα εποχή"

Η τρίτη περίοδος σηματοδοτείται από το σκάνδαλο του 1962, που στην ουσία εγκαινιάζει και την καινούρια εποχή. Τι συμβαίνει και ξεσπάει αυτό το σκάνδαλο;

Το 1961 ιδρύεται, με πρωτοβουλία της συζύγου του τότε δημάρχου της πόλης, Παπαηλιάκη, το σωματείο Φίλοι του Δημοτικού Βρεφοκομείου «Άγιος Στυλιανός», ένα σωματείο γυναικών οι οποίες έθεσαν ως σκοπό την κοινωνικοποίηση των τροφίμων, την υποστήριξη του βρεφοκομείου, τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης. Εκείνη την εποχή 150 βρέφη ζούσαν καθηλωμένα στα κρεβάτια τους. Το προσωπικό ήταν ελάχιστο και καταταλαιπωρημένο. Οι γυναίκες οργανώνονται κατά ομάδες, εκπαιδεύονται από μια πολύ σοβαρή εκπαιδευτικό και αρχίζουν να παρεμβαίνουν στη λειτουργία του βρεφοκομείου. Αυτή η γυναικεία παρουσία και η επέμβαση από τον έξω κόσμο ίσως να είχε την απρόβλεπτη συνέπεια που ήταν ότι το προσωπικό, οι βρεφοκόμοι, που ζούσαν έγκλειστες μέσα στο ίδρυμα, σε ένα αυστηρό και πολύ καταπιεστικό καθεστώς, βρήκαν το κουράγιο να εμπιστευτούν τις υπόνοιές τους σχετικά με την παράνομη διακίνηση των βρεφών. Κάποια στιγμή αυτό το σκάνδαλο ξέσπασε και παρενέβη ο εισαγγελέας. Ο διευθυντής και η προϊσταμένη δικάστηκαν το 1964, και φυλακίστηκαν. Η δίκη αυτή, με επίκεντρο το δημοτικό βρεφοκομείο, ήταν από τα πιο ηχηρά σκάνδαλα στη Θεσσαλονίκη της δεκαετίας του '60.

Το σκάνδαλο αυτό οδήγησε αναγκαστικά στην αναδιοργάνωση της λειτουργίας του βρεφοκομείου.

Η διεύθυνση πέρασε σε τίμια χέρια, που συνεργάστηκε στο εξής αρμονικά με τον εξαιρετικό γιατρό. Προσλήφθηκαν για πρώτη φορά βρεφοκόμοι ειδικευμένες από το Κέντρο Βρεφών «Μητέρα» στην Αθήνα, προσλήφθηκαν κοινωνικές λειτουργοί και μια ειδικευόμενη ψυχολόγος. Δημιουργήθηκε τμήμα υποδοχής άγαμων μητέρων, ενώ μέχρι τότε οι γυναίκες στην ουσία υποχρεώνονταν στην έκθεση των παιδιών τους. Το τμήμα αυτό βέβαια καταργήθηκε μεταγενέστερα από το Δ.Σ., για λόγους "ηθικής", ένα ακόμη δείγμα των αναποτελεσματικών και άσχετων συμβουλίων που κατά καιρούς ταλάνισαν το βρεφοκομείο.

Διοργανώθηκε επίσης μια καμπάνια ευαισθητοποίησης του κοινού, προκειμένου να ενθαρρυνθούν οι υιοθεσίες και οι αναδοχές. Το 1973 έγινε το μεγάλο βήμα της κατάργησης της βρεφοδόχου, σε μια προσπάθεια να σταματήσουν οι "τυφλές" εκθέσεις παιδιών. Η μεγάλη καμπή επίσης στην ιστορία του ιδρύματος είναι ότι το 1981 ο Δήμος, λαμβάνοντας υπόψη του τις καινούριες ανάγκες των δημοτών της Θεσσαλονίκης, καθώς και το γεγονός ότι οι εισαγωγές είχαν λιγοστέψει πολύ, μετέτρεψε το μεγαλύτερο μέρος των εγκαταστάσεων του βρεφοκομείου σε δημοτικό παιδικό σταθμό, πράγμα που άνοιξε το ίδρυμα στην κοινωνία της Θεσσαλονίκης.

Η τέταρτη περίοδος

Η τέταρτη περίοδος που διακρίνεται στην ιστορία του βρεφοκομείου αρχίζει το 1995 και έχει να κάνει με το κίνημα αναζήτησης των ριζών. Τον Απρίλιο του 1995, με αφορμή μια τηλεοπτική εκπομπή αναζήτησης χαμένων προσώπων, ξεκινάει ένα κίνημα αναζήτησης ριζών από ανθρώπους που έχουν δοθεί για υιοθεσία, νόμιμα ή παράνομα, μέσα από τον «Άγιο Στυλιανό», ή από γονείς που έχουν χάσει παιδιά και θεωρούν ότι αυτά έχουν κλαπεί μέσα από το μαιευτήριο. Τα βρεφοκομεία Θεσσαλονίκης και κατόπιν Αθηνών και Πατρών βρέθηκαν στο μάτι ενός κυκλώνα που έχει να κάνει με τις υιοθεσίες κατά την γκρίζα περίοδο. Δημιουργήθηκε λοιπόν μια κατάσταση πολιορκίας γύρω από το βρεφοκομείο, από ανθρώπους που απαιτούσαν να ανοίξουν τα αρχεία του ιδρύματος, κάτι που από τον νόμο απαγορεύεται. Το δη-

μοτικό συμβούλιο δεν ήταν σε θέση να ελέγξει αυτή την κατάσταση και τα γεγονότα πήραν μορφή χιονοστιβάδας. Οι τηλεοράσεις με τους γνωστούς τηλε-αστέρες εισέβαλαν στο ίδρυμα και εξασφάλισαν για μήνες μια αξιοζήλευτη ακροαματικότητα. Έτσι, αυτό το ίδρυμα, που έχει προσπαθήσει να μείνει έξω από κάθε δημοσιότητα, και οι άνθρωποι που έχουν συναλλαγεί μαζί του επίσης έχουν προσπαθήσει να κρατήσουν αυτή τη σχέση τους μυστική, ξαφνικά βρέθηκαν να είναι το πρώτο θέμα.

Αυτό που μπορούμε να τονίσουμε είναι ότι το κίνημα της αναζήτησης των ριζών, έτσι όπως διαμορφώθηκε στη δεκαετία του '90 (παρόλες τις παλινωδίες και τις υπερβολές), αποτέλεσε μια τομή στην ιστορία των βρεφοκομείων και της υιοθεσίας στην Ελλάδα, ίσως μάλιστα την πιο αποφασιστική και ανατρεπτική, ακριβώς γιατί στάθηκε η αφορμή να αποδομηθεί ένα συμπαγές και παγιωμένο στον χρόνο οικοδόμημα αντιλήψεων, στρατηγικών και πρακτικών που αφορούσε τη διακίνηση των βρεφών μέσα στην ελληνική κοινωνία του 20ού αιώνα.

Με την ευκαιρία των 100 χρόνων της λειτουργίας του βρεφοκομείου

Τα εκατό αυτά χρόνια λειτουργίας θα μπορούσαν να αποτελέσουν εκτός των άλλων, αφορμή για έναν απολογισμό και για έναν ενημερωμένο προγραμματισμό στο μέλλον.

Στον απολογισμό θα έπρεπε να αφιερωθεί μια σκέψη σε όλους αυτούς τους άξιους ανθρώπους, γυναίκες και άντρες, που δούλεψαν ψυχή τε και σώματι γι' αυτό το ίδρυμα και για τη σωτηρία των τροφίμων του.

Μια σκέψη για όλα αυτά τα βρέφη που χάθηκαν πριν ζήσουν. Για όλες αυτές και αυτούς που σώθηκαν.

Μια σκέψη για όλους αυτούς τους ανθρώπους που αναγκάστηκαν να αφήσουν εδώ τα παιδιά τους.

Γι' αυτούς που βρήκαν εδώ ένα παιδί να το κάνουν δικό τους.

Τα εκατό αυτά χρόνια θα μπορούσαν να είναι μια ευκαιρία για το Βρεφοκομείο να μετρήσει τις χαμένες ευκαιρίες του, και να αναμετρηθεί με τις μελλοντικές.

Μια ευκαιρία να εξελιχθεί σε ένα πρότυπο ερευνητικό κέντρο για την προστασία των μικρών παιδιών, όπως έχουν κάνει όλα τα ιστορικά βρεφοκομεία των ευρωπαϊκών χωρών. ■

Βιβλιογραφία

• Κορασίδου Μ., 1995, ***Οι Αθλιοι των Αθηνών. Φτώχεια και φιλανθρωπία στην ελληνική πρωτεύουσα τον 19ο αιώνα***, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, ΓΓΝΓ, ΚΝΕ, ΕΙΕ.

• Μαρκέτου Π., 1999, ***Προνοιακές πολιτικές για τα έκθετα βρέφη. Το Δημοτικό Βρεφοκομείο Αθηνών. Αθήνα 19ος αιώνας.*** Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Πανεπιστήμιο Αθηνών.

• Μόλχο Ρ., 2001, ***Οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης, 1856-1919. Μια ιδιαίτερη κοινότητα.*** Αθήνα, Θεμέλιο.

• Μπρούσκου Α.,1997, «Εβραίες τροφοί στο χριστιανικό βρεφοκομείο "Άγιος Στυλιανός" στις αρχές του 20ού αιώνα». Στο:***Οι Εβραίοι στον ελληνικό χώρο. Ζητήματα ιστορίας στη μακρά διάρκεια. Πρακτικά Α΄ συμποσίου ιστορίας.*** Εταιρία Μελέτης Ελληνικού Εβραϊσμού, Αθήνα, Γαβριηλίδης.

• — 2000, «"Όποια πέτρα κι αν σηκώσεις". Το Δημοτικό Βρεφοκομείο Θεσσαλονίκης "Άγιος Στυλιανός" και οι σχέσεις του με την εβραϊκή κοινότητα της πόλης», ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τ. 2, 2000: 203-216.

• — 2007, ***Η διακίνηση των παιδιών στην ελληνική κοινωνία του 20ού αιώνα. Το παράδειγμα του Δημοτικού Βρεφοκομείου Θεσσαλονίκης «Άγιος Στυλιανός».*** Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

• Ταγαράκης, Ι.Α., 1994, ***Το φιλανθρωπικό έργο στην ελληνική ορθόδοξη κοινότητα Θεσσαλονίκης (1840-1928),*** Κέντρο Ιστορίας Δήμου Θεσσαλονίκης, αυτοτελείς εκδόσεις αρ. 13. Θεσσαλονίκη.

1. *Άγιος Στυλιανός. Θεσμός ζωής στον 19ο και 20ό αιώνα. 160 χρόνια κοινωνικής προσφοράς.* Θεσσαλονίκη, Δημοτικό Βρεφοκομείο Θεσσαλονίκης 2001.
2. Το υλικό που παρουσιάζεται εδώ αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης ανθρωπολογικής έρευνας με θέμα τη διακίνηση των παιδιών στην ελληνική κοινωνία, που έγινε για τις ανάγκες της διδακτορικής μου διατριβής (Μπρούσκου 2007), η οποία ελπίζω να δημοσιευθεί μέσα στη χρονιά αυτή. Πρόκειται για μια έρευνα που διήρκεσε τέσσερα χρόνια (1992- 1995), και χρηματοδοτήθηκε από το Ίδρυμα Ερευνών για το Παιδί «Σπύρος Δοξιάδης». Η πρόσβασή μου στο βρεφοκομείο διευκολύνθηκε από το γεγονός ότι υπήρχε ήδη από καιρό μια συνεχής συνεργασία του παιδοψυχίατρου Γρηγόρη Αμπατζόγλου (που δούλευε τότε στο Ιπποκράτειο) με το Δημοτικό Βρεφοκομείο, και συγκεκριμένα με τον παιδίατρο του ιδρύματος, Στάθη Χατζηαποστόλου και τον διευθυντή, Άρι Τζιαρό. Με τη βοήθειά τους, η έρευνα εγκρίθηκε από το Δ.Σ. του ιδρύματος (πρακτικό 2 της συνεδρίασης στις 24.9.1992).
3. Για την πρόνοια για τα έκθετα βρέφη και το βρεφοκομείο στην Αθήνα, βλ. Κορασίδου (1995) και Μαρκέτου (1999).
4. Για παράδειγμα, η Ρ. Μόλχο (2001) στην έρευνά της για την ισραηλιτική κοινότητα δεν αναφέρει καμιά τέτοια δομή.
5. Ο κανόνισμός του Θεαγένειου τυπώθηκε στη Λειψία το 1899. (Βλ. και Ταγαράκη: 55)
6. Μαρτυρία που έχει καταγραφεί από άγνωστο γραφέα το 1943, όταν έχει χαθεί το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου του βρεφοκομείου κατά τη μεταφορά του στη σημερινό του κτίριο.
7. Με πολλή χαρά συνάντησα το όνομα του μητρικού μου προπάππου μου, Γεώργιου Κύρτση, ανάμεσα στους άντρες που οραματίστηκαν το νέο βρεφοκομείο.
8. Για την ιστορία αυτής της "συγκατοίκησης" και των μέχρι σήμερα συνεπειών της έχω γράψει στο άρθρο που ανέφερα προηγουμένως (Μπρούσκου 2000).

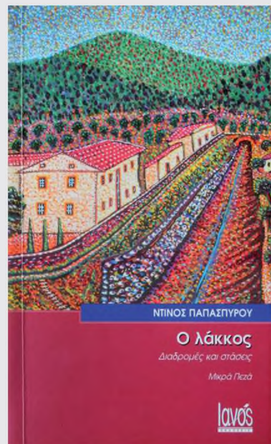


Κυριακή, 22 Απριλίου 2012. Ο Ντίνος Παπασπύρου στη βεράντα του, επί της οδού Καυτανζόγλου. Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Ιχνηλατώντας τις μνήμες ενός αιώνα Ανθρώπινες ιστορίες*

Ντίνος Παπασπύρου
Ο Λάκκος και το Μέγαρο



Ένα τέταρτο του αιώνα μετά την Κίτσα Αθυρίδου, για την ακρίβεια το 1938, γεννιέται στη Θεσσαλονίκη ο Ντίνος Παπασπύρου. Σε άλλη γειτονιά, με άλλη καταγωγή. Ευρυτάνας ο πατέρας του, εκ Τσανάκαλε ορμώμενη η μάνα του. Προξενιό, σύνηθες συστατικό του δημογραφικού ψηφιδωτού της εποχής. Ένας λόγος, μεταξύ τόσων άλλων, ώστε μόλις το πέντε στα εκατό του σημερινού πληθυσμού της Θεσσαλονίκης να είναι γέννημα-θρέμμα της πόλης. Η οικογένεια της μητέρας αρχικά στις προσφυγικές σκηνές στη Σταυρούπολη. Αργότερα, στο ημιυπόγειο της Αετορράχης, περιοχή Αγίας Τριάδας. Πρώτη εστία της νέας οικογένειας το μικρό ισόγειο σπίτι που είχε αγοράσει ο παππούς Κουτρουμάνης στην, ανύπαρκτη τότε, σημερινή Καυτανζόγλου: στον Λάκκο. Όπου τον τρίχρονο Ντίνο συναντά η γερμανική κατοχή, πρώτο περιβάλλον που αναγνωρίζει η παιδική του συνείδηση.

Τον πατέρα μου, που είχε γεννηθεί το '10, τον είχε προσκαλέσει ένας συγχωριανός του, που είχε αλευρόμυλο· ήρθε λοιπόν το '27, αμούστακο παιδί, ο άλλος όμως τον άφησε στην τύχη του. Δεν αλήτεψε πάντως, είχε τσαγανό, άρχισε να δουλεύει στα εστιατόρια και σιγά σιγά έγινε μάγειρος και εν τέλει αρχιμάγειρος. Πέρασε από το «Μεντιτερανέ», το «Όλυμπος-Νάουσα», τη «Ρέμβη», τον «Στρατή», πολέμησε στην Αλβανία το '40, πέθανε δυστυχώς πολύ νέος, στα 52 του, από υπερκόπωση. Με τη μάνα μου ήταν προξενιό, οι δικοί της αρχικά από το Τσανάκαλε, είχαν έρθει το '14, στην αρχή σε σκηνές στη Σταυρούπολη. Ο αδελφός της, και θείος μου, έφυγε κατευθείαν από το Τσανάκαλε στην Αμερική και πρόκοψε, έκανε μάλιστα περιουσία με τις οικονομίες του, εκμεταλλευόμενος τις χαμηλές τιμές από το κραχ του '29. Βοηθούσε πάντα την οικογένεια, μάλιστα με λεφτά που έστειλε εκείνος ο παππούς μπόρεσε και εγκαταστάθηκε στο ημιυπόγειο της Αετορράχης. Οι αδερφές εργάζονταν, η μικρή μάλιστα, η μητέρα μου, πήγε και σχολείο στο Δημοτικό του Τσιγαλίδη, ήθελε να γίνει δασκάλα, ο παππούς ο Νικόλας όμως δεν την άφηνε —«πού θα πας να γυρνάς με τα αγόρια—, εργάστηκε σε μια καπελού, ήταν της μόδας τα καπέλα τότε, μάθαινε μάλιστα και μαντολίνο. Τους ξαναβοήθησε ο θείος απ' την Αμερική και αγοράστηκε το σπίτι στον Λάκκο. Αυτό δηλαδή από το οποίο προέκυψε, με την αντιπαροχή, το σημερινό μας διαμέρισμα. Ο Λάκκος ήταν το ρέμα. Η σημερινή οδός Καυτανζόγλου.

Θυμάμαι κι εγώ ακόμη το γεφυράκι πάνω από το ρέμα που περνούσαμε επί της λεωφόρου Στρατού στο σημείο αυτό, όταν τις Κυριακές πηγαίναμε επίσκεψη στις θείες μου, στην Μπιζανίου, λίγο πιο πέρα. Και, για δες σύμπτωση: ο Μιχάλης Τσιγαλίδης, του γνωστού σχολείου της περιοχής και δάσκαλος της μάνας σου, ήταν ακριβώς ο αρχηγός εκείνης της, επίσης προσφυγικής, οικογένειας των θειάδων του δικού μου πατέρα.

Και που η μάνα μου έλεγε ότι, στον έλεγχο της έκτης Δημοτικού, πα-

* Υπό το φως μιας δειγματοληπτικής, και αρκούντως υποκειμενικής σάρωσης, και για τα τέσσερα τεύχη του επετειακού 2012, ο Άρις Γεωργίου ανιχνεύει τις παιδικές και εφηβικές μνήμες ισάριθμων Θεσσαλονικέων, που ο καθένας τους γεννήθηκε στην αρχή εκάστης εικοσιπενταετίας της εκατονταετίας 1912-2012.



Πάσχα 1939 με τον πατέρα στον λαχανόκηπο του παλιού μας σπιτιού. Πίσω ο στρατώνας του Γ΄ Σ. Σ. (σημερινό Στρατοδικείο)



Φθινόπωρο 1947 στο παλιό μας σπίτι, με τον αδελφό μου Νίκο, φορώντας τα κοστουμάκια που μας έστειλε ο θείος Χρήστος από Αμερική



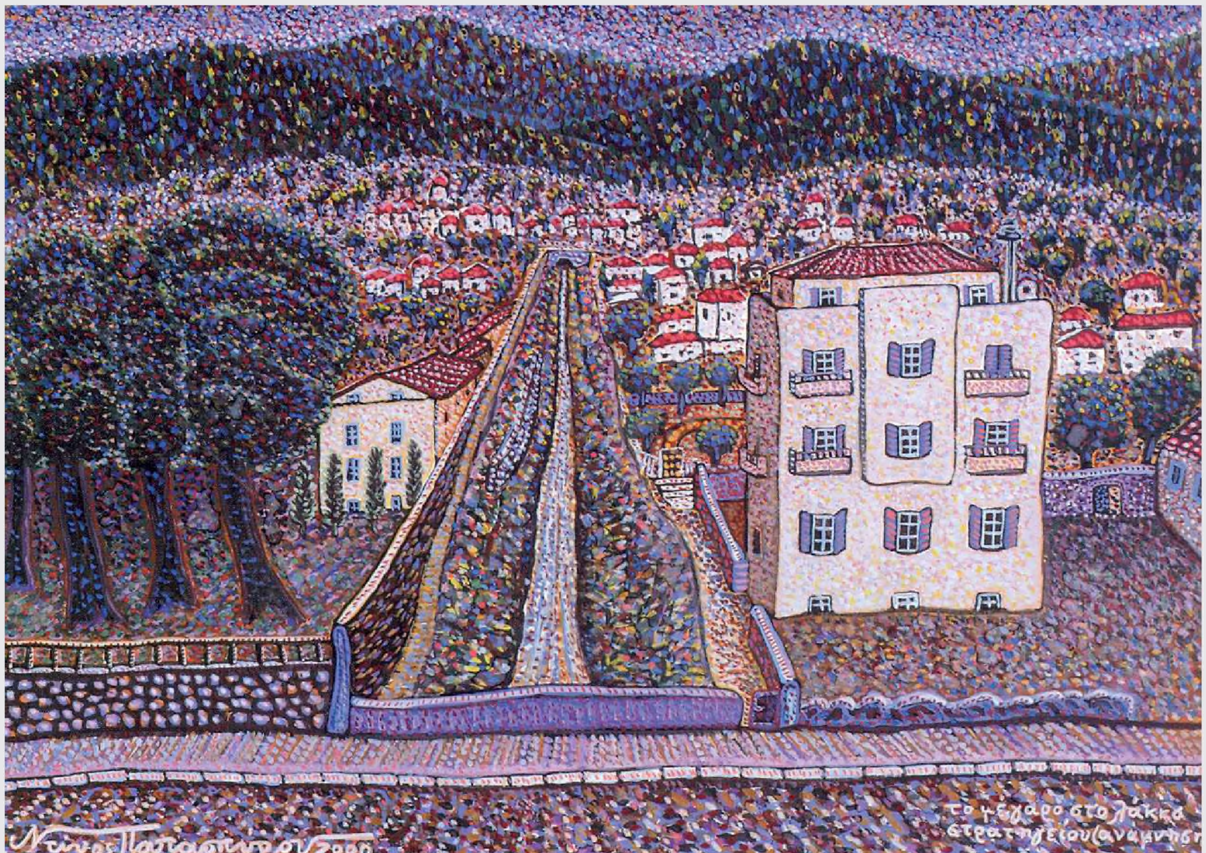
Το παλιό μας σπίτι στη λεωφόρο Στρατού 1Α, τέμπερα, 35.5x48 εκ., 2000

ρόλο που ήταν πρώτη μαθήτρια, ο Τσιγαλίδης δεν της έβαλε άριστα σε όλα τα μαθήματα, για να το δώσει, το άριστα, σε μια συμμαθήτριά της που αργότερα την παντρεύτηκε, δηλαδή τη θεία σου. Να ζούσε τώρα η μάνα μου, θα έπεφτε γέλιο με τους κύκλους που κάνει η ζωή!

Ναι, αυτό ήταν το ένα γεφυράκι· το άλλο, το πιο χαρακτηριστικό του Λάκκου, ήταν ψηλότερα, θολωτό εκείνο, στο ύψος του 424 Στρατιωτικού Νοσοκομείου, όπως το δείχνω και στη ζωγραφιά που είναι εξώφυλλο στο βιβλίο Ο Λάκκος.

Αν κάποιος είχε φύγει από τη Θεσσαλονίκη αμέσως μετά τον πόλεμο και γυρνούσε σήμερα πίσω δεν θα αναγνώριζε την περιοχή, με τις διαφοροποιήσεις που έχουν επέλθει στο μεταξύ. Το σπίτι μας ήταν πάνω στην "όχθη" του ρέματος. Ήμασταν δεύτερο σπίτι από τη λεωφόρο Στρατού, σε ένα τυφλό οικόπεδο, και δεν είχαμε πρόσβαση στη λεωφόρο παρά μόνο από ένα στενό πέρασμα παράλληλα με τον Λάκκο, εν είδει δουλείας. Δεν ήταν προσφυγικό, ούτε διώροφο, σαν τρένο ήτανε, μια κουζίνα, ένα δωμάτιο, ένα μικρό σαλονάκι κι άλλο ένα δωμάτιο, όλα στη σειρά, ίσως να ήταν τούρκικο. Και το μικρό πέρασμα έβγαινε στη λεωφόρο Στρατού, με τους κυβόλιθους και τις γραμμές του τραμ, που τις θυμάσαι κι εσύ.

Στην Κατοχή το σπίτι μας ήταν περικυκλωμένο από τους Γερμανούς· απορώ, τώρα που το σκέφτομαι, πόσο βρισκόμασταν εν μέσω κινδύνων, δεν το συνειδητοποιούσα τότε, μικρός ήμουνα. Μεσοτοιχία είχαμε με την Εθνική Ασφάλεια —που ελέγχονταν φυσικά από τους Γερμανούς—, ένα νεοκλασικό σπίτι, γωνία λεωφόρου Στρατού και Κυβερνίδου. Απέναντί μας, απ΄ την άλλη μεριά του Λάκκου, το Γ΄ Σώμα, Γερμανοί και πάλι. Ετούτοι εδώ είχανε βάλει συρματοπλέγματα κατά μήκος του Λάκκου και μας απέκλεισαν την πρόσβαση στη λεωφόρο· μας ανάγκασαν έτσι να ανοίξουμε μια δίοδο μέσα από το γειτονικό οικόπεδο και να επικοινωνούμε από πίσω, μέσω της Κυβερνίδου. Από την άλλη μεριά, στο Λυσέ, στο παλιό κτίριο που δεν υπάρχει πια, Γερμανοί και πάλι, επιταγμένο κι αυτό, και, εκεί που είναι το καμπύλο του τωρινού Γαλλικού Ινστιτούτου, είχαν εγκαταστήσει ένα αντιαεροπορικό. Πιτσιρίκια εμείς, πηγαίναμε, μας δέχονταν οι Γερμανοί και παίζαμε, πατούσε το πεντάλ ο Γερμανός κι αυτό γυρνούσε, το περνούσαμε για κούνια. Επιπλέον, το γωνιακό κτίριο, το «Μέγαρο» που το λέγαμε, γιατί ήταν τετραώροφο με ρετιρέ — κι αυτό το είχανε επιτάξει οι Γερμανοί και το είχαν κάνει κυλικείο, λέσχη για τους αξιωματικούς τους. Πανταχόθεν λοιπόν Γερμανοί. Κατά το τέλος της Κατοχής, είχα μεγαλώσει λίγο και γυρνούσα, έπιασα φιλίες με έναν Γερμανό, που ήταν ο μάγειρας της Λέσχης, είχε το ίδιο επάγγελμα με τον πατέρα μου. Με έβλεπε από μέσα, με φώναξε, έδειξε το στήθος του να πει το όνομά του, «ich, Patrick», εσύ; «Ντίνος» του απάντησα, και έκτοτε με φώναζε, «Dinos, Dinos» και μου πετούσε από μέσα ένα γλυκό σε λαδόκολλα. Και έτσι συνέχισε, μέχρι τότε που φύγανε. «Δεν θα 'ναι Γερμανός αυτός ο Γερμανός, Αυστριακός πρέπει να 'ναι, για να 'ναι καλός», έλεγε η μάνα μου. Και ήρθε η μέρα που τα μαζεύανε και φεύγανε. Μαζεύτηκε πολύς κόσμος, έτοιμοι όλοι, μόλις ξεκουμπιστούν εκείνοι, να μπουκάρουνε να πάρουν ό,τι βρουν. Και ό,τι είχε εκεί μέσα ήταν λεία από εβραίικα σπίτια. Πήγα κι εγώ, πιτσιρίκος, περίμενα απ' την πλευρά της λεωφόρου Στρατού. Κάποια στιγμή κατεβαίνει κι ο Πάτρικ. Αγνώριστος. Με το κράνος,



Το "Μέγαρο" στον λάκκο Στρατηγείου (ανάμνηση), τέμπερα, 35.5x47.5 εκ., 2000

τη στολή και την εξάρτυση, το πέταλο στο στήθος. Τρακαριστήκαμε καθώς έφευγε, αγέλαστος, δεν είπε κουβέντα, σηκώνει όμως το χέρι, με χαιρετάει. Ακόμη και τώρα συγκινούμαι που το θυμάμαι. «Αν δεν τον φάνε οι δικοί μας οι αντάρτες, θα τον καθαρίσουνε οι παρτιζάνοι του Τίτο» λέει κάποιος από το πλήθος. Καβάλησε εκείνος μια μοτοσικλέτα κι εξαφανίστηκε προς την Έκθεση, τελευταία φορά που τον είδα.

Και πάλι, μια από εκείνες τις μέρες τις επαύριον της Κατοχής, ο κόσμος μαζεύτηκε στις πρώην στρατιωτικές αποθήκες, εδώ που είναι τώρα το Βυζαντινό Μουσείο. Οι Γερμανοί τις είχανε βάλει φωτιά φεύγοντας, αλλά ο κόσμος έψαχνε να βρει ό,τι είχε απομείνει μετά το σβήσιμο. Χώθηκα κι εγώ εκεί μέσα, βρήκα σε μια γωνιά κάτι σαπουνάκια, τα 'βαλα σε μια σακούλα, τα πάω στη μάνα μου κορδωμένος, «δες τι σου έφερα», αλαφιασμένη εκείνη με περίμενε, «τι είναι αυτά» μου λέει, καμένα όπως τα είδε, «δεν το ξέρεις πως οι Γερμανοί τους Εβραίους που σκοτώνανε δεν τους θάβανε, τους κάνανε σαπούνι, πάρτα από δω, να πας να τα πετάξεις». Τα πήρα κι εγώ, δεν τα πέταξα, μόνο άνοιξα μια τρύπα στον κήπο και τα 'θαψα.

Πες μου όμως, ήταν ήδη γνωστό τότε ποια ήταν η τύχη των Εβραίων στα στρατόπεδα, Υπήρχε κιόλας η φήμη, κυκλοφορούσε η πληροφορία; Εξάλλου, στη διάρκεια της Κατοχής τι καταλαβαίνατε για το εβραϊκό ζήτημα;

Ναι, πρέπει να ξέρανε κάτι, γιατί συνέβαινε το εξής: Ο πατέρας μου κάθε βράδυ συναντιότανε με έναν γείτονα στο σπίτι. Αυτός πρώτα έμενε στο σπίτι δίπλα στο «Μέγαρο», που του το επιτάξανε, και δούλευε στην Ελευθέρα Ζώνη, στο Λιμάνι. Και έφερνε από κει κάτι χαρτιά, που κάθονταν μαζί το βράδυ και διαβάζανε στο φως της πετρελαιόλαμπας, παράνομος Τύπος θα πρέπει να ήτανε, έτσι κατάλαβα αργότερα, από κει θα πρέπει να μαθαίνανε ειδήσεις. Επίσης συνέβαινε και κάτι άλλο: οι Γερμανοί είχανε κόψει το ρεύμα σε όλο τον κόσμο εκτός από τα σπίτια που χρησιμοποιούσαν οι ίδιοι. Ήμασταν για κάποιον καιρό εξαίρεση, γιατί το ρεύμα που πήγαινε στην Εθνική Ασφάλεια, μεσοτοιχία με μας, αναγκαστικά έδινε καταχρηστικά ηλεκτρικό και σε μας. Με διαταγή τους επίσης, και επί ποινή εκτελέσεως, έπρεπε να παραδοθούν όλα τα ραδιόφωνα. Ένας άλλος γείτονας, που δεν είχε παραδώσει το δικό του, το έφερνε τα βράδια σε μια κουρελού, το συνέδεε στο ντουί της λάμπας και ακούγανε κρυφά Λονδίνο, μέχρι που μας κόψανε κι εμάς το ρεύμα. Μάθαιναν λοιπόν πράγματα και από κει.

Το πιο δραματικό πάντως που έχει μείνει στη μνήμη μου για τους Εβραίους είναι ότι καθόμασταν με τη γιαγιά στα σκαλιά της εξώπορτας του παλιού μας σπιτιού, πάνω στον Λάκκο, και βλέπαμε να περνούν στη λεωφόρο Στρατού εκατοντάδες κάρα, ξέρεις, εκείνα με τη μεγάλη επίπεδη καρότσα, φορτωμένα Εβραίους, με κατεύθυνση τον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό, από όπου τους προωθούσαν στα γνωστά στρατόπεδα

του εξωτερικού. Πράγματι, η περιοχή, ιδιαίτερα το 151 (όπου είναι σήμερα η ΔΕΗ), είχε πολλούς Εβραίους. Μάλιστα, οι Γερμανοί, πολύ πριν τους μαζέψουν, είχαν ζωγραφίσει ένα μεγάλο κίτρινο άστρο του Δαβίδ στον μαντρότοιχο του Λυσέ, πριν από τον Λάκκο. Αυτό ήταν ένδειξη, σύμφωνα με τον Γερμανό στρατιωτικό διοικητή, ότι οι Εβραίοι της περιοχής δεν επιτρεπόταν να κυκλοφορήσουν πιο πέρα, δηλαδή προς το κέντρο της πόλης. Την επόμενη μέρα που με τη γιαγιά βλέπαμε τα κάρα να φεύγουν, με πήρε και πήγαμε στην περιοχή του 151. Φτωχόσπιτα άδεια, σε πλήρη εγκατάλειψη. Και κάτι ακόμη, όπως μου έλεγε η μητέρα: είχε μια στενή φίλη Εβραία, τη Ρόζα, η οποία λίγο πριν τους μαζέψουν είχε παντρευτεί. Ήρθε λοιπόν στη μητέρα και την παρακάλεσε να της αφήσει τα προικιά, έπιπλα, όλα καινούργια, και άλλα τιμαλφή, για να της τα φυλάξει μέχρι να γυρίσουν πίσω. Η μητέρα αρνήθηκε, «εφοβείτο γαρ», όπως λέει και το Κατά Μάρκον αναστάσιμο Ευαγγέλιο. Βέβαια, η Ρόζα δεν γύρισε πίσω.

Ο πατέρας επίσης είχε έναν μοναδικό πατριώτη, που έμενε στον συνοικισμό Σαράντα Εκκλησιών, και που ο γιος του ήταν στην ηλικία μου. Τον επισκεπτόμασταν συχνά, κι εγώ έπαιζα με τον συνομήλικό μου πάνω στη στρωμένη με μάρμαρα αυλή τους. «Από πού τα μάρμαρα;» άκουσα τον πατέρα να ρωτά μια φορά τον πατριώτη του· «κάθε βράδυ που γυρίζω από τη δουλειά παίρνω στην πλάτη ένα από το εβραϊκο νεκροταφείο». Μετά από αυτήν την κουβέντα, πρόσεξα ότι όλες οι αυλές του συνοικισμού ήταν στρωμένες με τέτοια μάρμαρα.



Αλλά και όταν γκρέμιζαν τις στρατιωτικές αποθήκες, για να χτιστεί το Βυζαντινό Μουσείο, βρήκα μέσα στα χαλάσματα τρία μικρά μαρμάρινα κομμάτια, που προφανώς είχαν χρησιμοποιήσει οι Γερμανοί σαν υλικό για να κτίσουν κάτι. Τα έχω ακόμη.

Μεγαλώνοντας εκείνα τα πρώτα χρόνια της παιδικής σου ηλικίας, μέσα στην Κατοχή εννοώ, ποια ήταν η αίσθηση της προοπτικής; Επλανάτο ή όχι η επεικείμενη απελευθέρωση; Ή μήπως υπήρχε και κάποια αίσθηση πιθανής μονιμότητας της γερμανικής κυριαρχίας; Όπως αντίστοιχα, όσο είχαμε τη χούντα, δεν γνωρίζαμε πότε θα άλλαζαν τα πράγματα.

Όσο μικρός και αν ήμουνα τότε, ποτέ δεν κατάλαβα να υπήρχε αίσθηση μονιμότητας της γερμανικής κυριαρχίας. Όλοι ήταν σίγουροι ότι σύντομα θα ερχόταν η απελευθέρωση, το αίσθημα ήταν υψηλό παρά την πείνα και τις καθημερινές εκτελέσεις. Σ' αυτό συνετέλεσε και ο παράνομος Τύπος, που περνούσε μυστικά από χέρι σε χέρι και κάθε βράδυ τον διάβαζε σπίτι και ο πατέρας μαζί με γείτονες, στο φως της πετρελαιόλαμπας, ή στο φως κεριών από γουρουνίσιο λίπος που έκαμνε η γιαγιά, όταν δεν υπήρχε πετρέλαιο. Εξάλλου, ναι, δεν γνωρίζαμε πότε θα πέσει η χούντα, αλλά ελπίζαμε. Θυμάμαι, ανήμερα 21.4.1967, όταν πήγα στην τράπεζα, είδα μια διπλανή μου συνάδελφο (οργανωμένη στην Αριστερά) να κλαίει. Για να την παρηγορήσω, της είπα: μην κλαις, κάποτε θα φύγουν και θα πάρουν μαζί και τον βασιλιά τους. Επαληθεύτηκα.

Βγαίνοντας από την Κατοχή, είσαι πια σε ηλικία Δημοτικού σχολείου. Ταυτόχρονα, μια άλλη δοκιμασία, ο Εμφύλιος, μεσολαβεί μέχρι να 'ρθουν πιο ήσυχα χρόνια.

Δημοτικό πάω το '45, στο Β΄ Πρότυπο της Παιδαγωγικής Ακαδημίας, στην Αρχαιολογικού Μουσείου. Χωματόδρομος, όπως τον θυμάσαι κι εσύ, παίζαμε στις αλάνες και στον δρόμο εκεί γύρω, τρέχαμε καταϊδρωμένοι να πιούμε νερό στη βρύση που έτρεχε ασταμάτητα πίσω από το Γενί Τζαμί, την άλλη μέρα ανάσκελα, σχολείο γιοκ. Χωματόδρομοι όμως ήταν και όλοι οι γύρω δρόμοι, με μοναδική εξαίρεση την άσφαλτο σε ένα τμήμα της Ευζώνων από Περδίκα μέχρι Ιωαννίνων, ποιος ξέρει για ποιον λόγο, πάντως προς μεγάλη μας χαρά, γιατί εκεί μπορούσαμε να τσουλάμε με τα πατίνια μας. Το '50, που τέλειωσα το Δημοτικό, από ένα τυχαίο γεγονός έδωσα εξετάσεις στο Αμερικάνικο Κολλέγιο και πέρασα, βρέθηκα λοιπόν στο «Ανατόλια» με πλήρη υποτροφία κι απ΄ την τρίτη και μετά με εξετάσεις με την Fulbright· ήμουν αρκετά καλός μαθητής.

Το '46 γίνανε εκλογές, τον Μάρτιο. Η Αριστερά έριξε το σύνθημα «αποχή». Ο πατέρας μου δεν ήταν αριστερός αλλά είχε πολλούς φίλους στην περιοχή, που ήταν. Επηρεάστηκε και δεν πήγε να ψηφίσει — και βεβαίως ήταν λάθος του. Αυτό το πράγμα, πέρα που τον τυράννησε εκείνον —τον εξανάγκασε να εγκαταλείψει την ιδέα της μετανάστευσης στην Αμερική, απ' όπου του είχε κάνει πρόσκληση ο θείος μου μαζί με τον αδελφό μου—, τυράννησε κι εμένα προσωπικά. Μετά το «Ανατόλια», το '57, δίνω εξετάσεις στην τράπεζα και περνάω πρώτος. Για τη διαδικασία πρόσληψης χρειάζονταν κάποια δικαιολογητικά, μεταξύ των οποίων το περίφημο Πιστοποιητικό Κοινωνικών Φρονημάτων. Ήταν το μόνο που δεν ερχότανε από την Ασφάλεια. Αναγκάστηκα μετά από τόση καθυστέρηση να πάω να το αναζητήσω. Δεν το εξέδιδαν, διότι «ο πατέρας μου ήταν αριστερός, καθώς δεν είχε πάει να ψηφίσει στις εκλογές του '46». Οι εξηγήσεις μου δεν τους αρκούσαν, ούτε τα παρακαλετά μου, με πιάσανε τα δάκρυα. Τότε με υποχρέωσαν να τους γράψω μιαν έκθεση για το πώς αντιλαμβάνομαι τον κομμουνισμό, πράγμα που έκανα λέγοντάς τους αυτά που ήθελαν να ακούσουν, αρχίζοντας από την Κομμούνα του Παρισιού και περνώντας από το παιδομάζωμα. Έτσι, μπόρεσα να μπω στην τράπεζα τελικά. Αλλά οι εκλογές του '46 εξακολουθούσαν να με κυνηγούν. Το '59 πάω στον στρατό. Στην Κόρινθο, υποψήφιος έφεδρος αξιωματικός. Έρχονταν στα γραφεία τα χαρτιά για τον καθένα. Τα δικά μου εξαιρετικά, μόνο που είχαν δυο κόκκινες γραμμές, για να επισημαίνουν «ο πατέρας του δεν ψήφισε το '46» κι ένα κεφαλαίο Α, τουτέστιν αριστερός καθ' υποψίαν. Με κόβουν λοιπόν και γίνομαι απλός γραφέας τεθωρακισμένων. Μετά από την πρώτη μετάθεση και από συμπτωματική συνάντηση με έναν απόφοιτο του «Ανατόλια», που προφανώς

είχε τα μέσα, με φέρνουν στο Γ' Σώμα, κυριολεκτικά απέναντι από το σπίτι μου, και μάλιστα στο 4ο Γραφείο, επιτρέποντάς μου δηλαδή πρόσβαση σε ένα σωρό έγγραφα που "κανονικά" θα έπρεπε να μου είναι απαγορευμένα. Χρησίμευα δε, λόγω αγγλικών, και ως μεταφραστής σε επισκέψεις Αμερικάνων επιτελικών. Πραγματικός τραγέλαφος ο παραλογισμός που ταλαιπώρησε χιλιάδες ανθρώπους, χώρια από τις κυριολεκτικά τραγικές συνέπειες.

Ξέρω όμως ότι σε απασχολούσε και το ζήτημα της μετανάστευσης χιλιάδων Ελλήνων εκείνη την εποχή.

Δεν μετανάστευσα εγώ βέβαια, εμείς μείναμε εδώ, αμετακίνητοι, αλλά είχα έμμεσες εμπειρίες ή έστω επαφή με το ζήτημα, λόγω δουλειάς. Ήμουν στα ξεκινήματά μου στην τράπεζα τη δεκαετία του '60, τότε τα περισσότερα εμβάσματα που έρχονταν ήταν μεταναστευτικό συνάλλαγμα, το αμέσως πιο σημαντικό μετά το ναυτιλιακό. Από τους ξενιτεμένους Έλληνες, Γερμανία και Βέλγιο οι πιο πολλοί. Το επιτόκιο μάλιστα ήταν θεαματικά υψηλότερο για το συνάλλαγμα απ' ό,τι για τη δραχμή, κίνητρο σημαντικό με στόχο το ισοζύγιο. Έρχονταν τότε στην τράπεζα να πάρουνε τα σταλμένα λεφτά γιαγιάδες με τα εγγονάκια τους, ή γυναίκες που είχανε φύγει οι άντρες τους, ή πατεράδες που φύγαν τα παιδιά τους και ήταν πολύ συγκινημένοι στο γκισέ την ώρα που βάζανε την υπογραφή τους στο ένταλμα πληρωμής. Και σε ορισμένες περιπτώσεις, όταν έρχονταν να εισπράξουν, η τράπεζα χρέωνε έξοδα πέντε δραχμές και τότε, μερικές φορές, έλεγα στον υπάλληλο «no charge», δηλαδή να μην κρατήσει τίποτε, γιατί για εκείνους τους φτωχούς ανθρώπους αυτές οι δραχμές ήταν κάτι. Τα πράγματα ήταν φυσικά πολύ πιο ανθρώπινα εκείνη την εποχή, ο τραπεζικός μπορούσε να παρέμβει, δεν ήταν όλα απαρακάμπτως computerized, όπως σήμερα, που δεν μπορεί να γίνει η παραμικρή παρέκκλιση σε καμιά πράξη μέσα από μια «συναισθηματικής τάξεως» δυνατότητα.

Εγώ βεβαίως σε γνώρισα πολύ αργότερα, ως ζωγράφο της «Διαγωνίου». Πώς συνδέεται η ζωγραφική σου με την παιδική ή την εφηβική σου ηλικία;

Η «Ακαδημία» ήταν πρωτοποριακό σχολείο, Πρότυπα τα λέγανε. Πάντοτε, όταν μας βάζανε να γράψουμε ένα κείμενο, μας ζητούσαν να ζωγραφίσουμε μαζί και κάτι σχετικό. Τα δικά μου ζωγραφίσματα ήταν πάντοτε τα καλύτερα. Αργότερα, στο Κολλέγιο, είχαμε την τύχη να έχουμε δάσκαλο στα τεχνικά τον αείμνηστο Γιώργο Παραλή, από την πρώτη κιόλας τάξη. Έμαθα πάρα πολλά από εκείνον, η ώρα που είχαμε μαζί του στο Art Room, πίσω από το Macedonia, με τα μεγάλα τραπέζια σε διάταξη Π, ήταν πραγματική όαση, μας έδειχνε ακόμη και γλυπτική, ή ζωγραφική σε πιάτο, ή σχεδιασμό κεφαλογράμματος για ποιήματα. Υπήρχε λοιπόν ο σπόρος προς αυτή την κατεύθυνση μέσα μου.

Το πραγματικό "κλικ" όμως έγινε αργότερα, ίσως κάπως όψιμα. Στην τράπεζα είχαμε ως ελεγκτή γιατρό τον Πάνο Παπανάκο. Κάποια εποχή που αρρώστησα και έμεινα παρατεταμένα στο σπίτι, με επισκέφθηκε για έλεγχο. Είχα κάνει, για να περνάει η ώρα, μια σειρά από κολλάζ και το μάτι του σκάλωσε πάνω τους, μου λέει «έχεις καλή αίσθηση του χρώματος, πρέπει να ζωγραφίζεις με τέμπερα». Αμέσως μετά έκανα τα πρώτα μου έργα, που μάλιστα ήταν πουαντιγιστικά. Του τα έδειξα και με προώθησε στον Ντίνο Χριστιανόπουλο που, αρχικά ψυχρός και δυσάρεστος, τα 'βαλε στην μπάντα, να περιμένουν να τα δούν οι καλλιτεχνικοί του σύμβουλοι, Κάρολος Τσίζεκ και Στέλιος Μαυρομάτης. Μου τηλεφώνησε πολύ αργότερα, για να μου ανακοινώσει πως ένα από αυτά θα το εξέθετε. Ο ενθουσιασμός του Πεντζίκη, που στον πουαντιγισμό μου "είδε" μιμητή ή διάδοχο, και η ενθάρρυνση του Παπανάκου, που επίσης είδε διάδοχο, κυρίως λόγω ύφους και θεματολογίας —ως επί το πλείστον Θεσσαλονίκη—, με έβαλαν στην τροχιά της ζωγραφικής, μαζί βέβαια με την επανειλημμένη φιλοξενία στη «Διαγώνιο».

Τα γραφτά μου όμως ήρθαν αργότερα, δεν πρόλαβαν να βρουν τη θέση τους στο περιοδικό Διαγώνιος, *που εν τω μεταξύ είχε κλείσει. Πήραν πάντως την "ευλογία" του Χριστιανόπουλου στην κηδεία του Παπανάκου και βγήκαν από τον «Ιανό» το 2000. Αρκετές ακόμη αναμνήσεις για την εποχή και την περιοχή θα βρεις στον* Λάκκο, *με εξώφυλλο μια ζωγραφιά μου, που τον δείχνει να καταλήγει στο θολωτό γεφυράκι της πάνω μεριάς.* ■


ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΜΠΟΡΙΟΥ ΘΝ4α 038017
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΔΙΑΝΟΜΩΝ
ΑΤΟΜΙΚΟΝ ΕΠΙΣΙΤΙΣΤΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ – ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1953
ΕΠΩΝΥΜΟΝ
ΟΝΟΜΑ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ
ΠΑΝΤΟΠΩΛΗΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΜΠΟΡΙΟΥ



Ατομικόν Επισιτιστικόν Δελτίον Κωνσταντίνου Παπασπύρου για την περίοδο Ιανουαρίου-Απριλίου 1953. Μέσα στο βιβλιάριο υπήρχαν τα ημερήσια κουπόνια, άλλα για τον άρτο και άλλα για τα υπόλοιπα τρόφιμα. Το 1953 ήταν η τελευταία χρονιά του Δελτίου.



Πάνου Παπανάκου, *ο Άγιος Κήρυκος, τέμπερα 1978*

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

Θεσσαλονίκη 100 χρόνια

«Δρόμοι παλιοί...»
Αναγνώσεις της πόλης...

... Η πόλις θα σ' ακολουθεί
Στους δρόμους θα γυρνάς τους ίδιους...

Κ. Π. Καβάφης

«[...] Η Θεσσαλονίκη είναι φορτωμένη μ' όλες τις μνήμες που η αίσθησή της μπορεί να ξεσηκώσει μέσα μας [...]» γράφει ο Ν. Γ. Πεντζίκης. «Πιστεύω πως καμιά πόλη στον κόσμο δεν είναι δυνατό να διδάξει όσα αυτή [...]».

Το ερώτημα βέβαια είναι πόσο θέλουν και μπορούν σήμερα οι κάτοικοί της να αναζητήσουν και να αξιοποιήσουν όλη αυτή τη "διδασκαλία" που αναβλύζει από τους μνημοδόχους τόπους της.

Στη Θεσσαλονίκη πάντως είναι αδύνατο να ξεφύγεις από τη σύγχρονη ιστορία, σε κάθε δρόμο, σε κάθε κτίριο, σε κάθε πλατεία. Πρόκειται για ένα υπαίθριο "μουσείο", που δημιουργεί σε κάθε βήμα ερεθίσματα και συνειρμούς· ένα εντυπωσιακό ιστορικό απόθεμα, έναν θησαυρό που περιμένει να χρησιμοποιηθεί γόνιμα απ' όσους επιζητούν να νιώσουν πολίτες της και όχι απλώς κάτοικοί της· απ' όσους επιδιώκουν να αποκτήσουν και να καλλιεργήσουν τη συνείδηση της πόλης τους.

Και σ' όσους ρωτούν πώς τα καταφέρνεις —και μάλιστα σ' αυτούς τους ζόρικους καιρούς— να εξακολουθείς ως «επίμονος κηπουρός» να ανιχνεύεις, να διασώζεις και να αφηγείσαι σημαντικές ψηφίδες από τη σύγχρονη ιστορία της πόλης, θα αποκριθείς παραπέμποντας στον Δ. Σαββόπουλο:

«[...] Γεννήθηκα στη Σαλονίκη
και ξέρω απέξω τη διαδρομή.»





Μνημοδόχοι τόποι της πόλης: Το Διοικητήριο και ο χώρος του: Πριν και μετά. (Η σύγχρονη φωτογραφία από το βιβλίο των Λ. Ναρ - Γ. Γερόλυμπου, *Θεσσαλονίκη 1912-2012. Το μέλλον του παρελθόντος*) (εικ. 1α+1β).

Τουλάχιστον μία από τις διαδρομές που μέσα από «δρόμους παλιούς» οδηγεί στη Θεσσαλονίκη τη «δική σου» βέβαια, γιατί, όπως υποστηρίζει ο Γ. Σκαμπαρδώνης, «καθένας, κάθε στιγμή βλέπει μια άλλη Θεσσαλονίκη». Οδηγεί:

1. Στην πόλη των βιωμάτων: Ξεκινούν από τον χαμένο παράδεισο της παιδικής και εφηβικής ηλικίας αλλά και των φοιτητικών χρόνων, με άξονα τη γενέθλια οδό, τη λεωφόρο Εθνικής Αμύνης,[1] και φτάνουν ώς τη σημερινή, μεταλλαγμένη, χαμηλοτάβανη και μποτιλιαρισμένη Θεσσαλονίκη, όπου ο Βαρδάρης[2] φυσάει όλο και λιγότερο, ο Λευκός Πύργος, το λιμάνι και τα κάστρα δεν σημαίνουν πια ό,τι σήμαιναν παλιά και όπου τείνουν να εκλείψουν οι μαγικές "οάσεις" της (με τα αμάραντα λαϊκά τραγούδια του Β. Τσιτσάνη και τα μελοποιημένα ποιήματα του Ν. Καββαδία, του Μ. Αναγνωστάκη και του Ντ. Χριστιανόπουλου), και όπου ακόμη και ο Θερμαϊκός[3] δεν παρέχει πια την ίδια παρηγοριά.
2. Στην ***πόλη που αναδύεται από τα βιβλία***: α) τους οδηγούς της πόλης,[4] β) τις προσεγγίσεις των ιστοριογράφων[5] και των αναμνησιογράφων[6] και γ) στην πόλη που αναβλύζει από γοητευτικά λογοτεχνικά κείμενα.[7]

   Όπως επισημαίνει, στην πολύτιμη ανθολογία κειμένων για την πόλη, ο Σ. Σερέφας,[8]

   «[...] Η λογοτεχνημένη Θεσσαλονίκη παραμένει ένα τρικούβερτο εργοτάξιο [...].»[9]

   Δεν είναι μόνο η λογοτεχνία που "διδάσκει" την πόλη,[10] είναι και η πόλη που "διδάσκει" μέσα ***και*** από τη λογοτεχνία που ξέρει να εξιστορεί με γοητευτικό τρόπο, και μπορεί έτσι να ανοίγει τον δρόμο για να "διαβάσουμε" την πόλη και μέσα από την περιπλάνηση:

   «[...] Πάμε στη βιβλιοθήκη μου», συνήθιζε να λέει ο Μ. Μητσάκης, βγαίνοντας έξω για τις "αναγνωστικές" περιδιαβάσεις του.[11]

   «... Μια πολιτεία έχει τη δική της ζωή, το μυστήριό της...» γράφει ο Στ. Ξεφλούδας. «Μπορώ χρόνια να τριγυρνώ στους δρόμους της χωρίς να τη γνωρίζω [...]. Για να γνωρίσεις μια πολιτεία χρειάζεται να ζήσεις τον ρυθμό της, να μιλήσεις με τους ανθρώπους της, να ενωθείς με το πλήθος, μ' ό,τι συλλαμβάνουν οι αισθήσεις, να ξαναβλέπεις τα αντικείμενα σαν να τα βλέπεις για πρώτη φορά, να σταματήσεις μπροστά τους από εσωτερική ανάγκη και όχι από περιέργεια, να ακούσεις τη γλώσσα της. Να τη βλέπεις κάθε φορά διαφορετική. Να προεκτείνεσαι σ' ό,τι αντικρύζεις [...]».[12]

   Για να προσεγγίσει λοιπόν κανείς τον «σκληρό

1. Η «Μπουλβάρ Χαμιντιέ», η πρώτη μεγάλη οδός που χαράχτηκε στο τέλος του 19ου αι., μετά την κατεδάφιση των ανατολικών τειχών, και πήρε μετά το 1916 την ονομασία Εθνικής Αμύνης (στους παλιούς Θεσσαλονικείς ήταν γνωστή για αρκετά χρόνια ως Βασιλίσσης Σοφίας), μπορεί να αφηγηθεί, κυρίως μέσα από λογοτεχνικές αναφορές, μια πληθωρική σε συναντήσεις με την ιστορία πορεία μέσα στον χρόνο.
   Εύγλωττα είναι τα παραθέματα που ακολουθούν:
   «Όποιος δεν έζησε», γράφει ο Β. Βασιλικός, «τη δεκαετία του '50 στη Θεσσαλονίκη είναι δύσκολο να καταλάβει γιατί όταν είδαν τελειωμένο το κτίριο του Κρατικού Θεάτρου οι Θεσσαλονικείς δεν πίστευαν στα μάτια τους. Επί δέκα χρόνια συνεχώς το έβλεπαν να κτίζεται και τελειωμό δεν είχε...».
   «Στα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας», θυμάται ο Γ. Ιωάννου, «έβλεπα για μήνες τα βιβλία του Στρατή Τσίρκα να ξεθωριάζουν στις προθήκες ενός μικρού βιβλιοπωλείου στην προέκταση Τσιμισκή και Εθνικής Αμύνης, απέναντι ακριβώς από το Στρατοδικείο (παρένθεση: Το Στρατοδικείο λειτουργούσε σ' ένα από τα λεγόμενα σουλτανικά κτίρια —ανήκαν στον διαβόητο «κόκκινο» σουλτάνο Αβδούλ Χαμίτ—, στα παλιά δικαστήρια που γκρεμίστηκαν μετά τον σεισμό του 1978...) που μοίραζε τότε αφειδώς ποινές, αλλά αυτό δεν το έβλεπε. Του το είπα του Τσίρκα: τα βιβλία σου πουλιούνται έξω από το Στρατοδικείο, και γελάσαμε πολύ [...]».
   Ήσουν πολύ τυχερός που η ζωή σου συνδέθηκε τόσο στενά με την οδό Εθνικής Αμύνης. Έζησες τα πρώτα 28 χρόνια της ζωής σου αρχικά σ' ένα διώροφο κτίριο με αυλή, που μετά τα μέσα της δεκαετίας του '50, τότε που άρχιζε η εποχή των ανελέητων εργολάβων και της αντιπαροχής, κατεδαφίστηκε για να χτιστεί η άχαρη γωνιακή πολυκατοικία δίπλα στον κινηματογράφο «Μακεδονικόν».
   Έβγαινες από το σινεμά παραζαλισμένος από τα δύο έργα κι έπεφτες πάνω στον ναό του Αγίου Αντωνίου (την «εκκλησία των τρελών»). Ευτυχώς, απέναντι από το παλιό σπίτι σου ήταν η ταβέρνα των «Λεχριτών», όπου θυμάσαι αμυδρά τους θαμώνες να προγκάρουνε τον... «τελευταίο αυτοκράτορα του Βυζαντίου», τον παλαβό Μιχαήλ Αγγελόπουλο (υποψήφιο και σε βουλευτικές εκλογές, με "χορηγό" τον εκδότη της *Μακεδονίας*, Ι. Βελλίδη), και να γλεντάνε με τις γλυκές πενιές απ' τους λαϊκούς οργανοπαίχτες της εποχής.
   Για τη λεωφόρο Εθνικής Αμύνης, ο φιλέρευνος αναγνώστης μπορεί να προσφύγει στα βιβλία του Κ. Τομανά, *Δρόμοι και γειτονιές της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1944* (1997) και του Γ. Αναστασιάδη, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα* (2005).
2. Γράφει ο Γ. Ιωάννου στο πεζογράφημά του *Η πλατεία του Αγίου Βαρδαρίου*:
   «[...] Παλιότερα πριν από τις ασφαλτοστρώσεις και τα φράγματα των πολυκατοικιών [...] εμφανίζονταν ξαφνικά ο Βαρδάρης μέσα σε σκουρόχρωμα σύννεφα σκόνης και καλπάζοντας θαρρείς από την Πύλη τη Χρυσή και την Εγνατία οδό που μέχρι πριν από την απελευθέρωση ονομάζονταν Μεγάλος Δρόμος του Βαρδάρη, απλώνονταν σ' όλη την πόλη και τον κόλπο της [...]. Χωρίς αυτόν η Θεσσαλονίκη θα ήταν ένας ανυπόφορος βάλτος από τους πιο ανθυγιεινούς. Δεν θα υπήρχε καν αυτή η πόλη που μπορεί να λογαριαστεί σαν δημιούργημά του [...]».
3. Για την προσέγγιση του Θερμαϊκού, βασισμένη κυρίως στις λογοτεχνικές αναφορές, βλ. Γ. Αναστασιάδης, «Η αφήγηση του Θερμαϊκού. Η πόλη και η σχέση της με τη θάλασσα»: *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ 16/39, Μάρτιος 2012.
4. Ο πιο πρόσφατος αξιόλογος οδηγός: *Η Θεσσαλονίκη του Exelsior* (2010), με κείμενα του Σ. Σερέφα και φωτογραφίες του Άρι Γεωργίου (βλ. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 16/39, Μάρτιος 2011).
   Από τους παλαιότερους οδηγούς είναι πλέον σχετικά γνωστός, αλλά νομίζω όχι επαρκώς αξιοποιημένος, ο *Μέγας Οδηγός Θεσσαλονίκης και περιχώρων, 1932-1933* του Γ. Γαβριηλίδη (1933) και στις μέρες μας το *Θεσσαλονίκης Εγκόλπιον* (1997) του Χρ. Ζαφείρη. Πρέπει πάντως να καταγραφούν κι άλλες συναφείς εκδόσεις των τελευταίων χρόνων, που ο σύγχρονος ερευνητής οφείλει να συμβουλευτεί.
5. Τον δρόμο στην ιστοριογραφία της Θεσσαλονίκης τον έχει χαράξει ο αείμνηστος Απ. Βακαλόπουλος, καθηγητής στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της πόλης.
   Στο ταξίδι της ιστοριογραφίας της πόλης, που χρειάζεται ξεχωριστή προσέγγιση, ορόσημο υπήρξε το βιβλίο του Μ. Μαζάουερ, *Θεσσαλονίκη. Πόλη των φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950* (2004) — όχι μόνο για το ύφος και το περιεχόμενό του αλλά και λόγω της ευρύτατης απήχησης του σ' ένα πλατύ κοινό, που ένα μεγάλο μέρος του ανακάλυψε τότε ότι με την ιστορία της πόλης ασχολούνταν, εδώ και χρόνια, οι άνθρωποι που ο συγγραφέας ευχαριστούσε για τη συμβολή τους στη μελέτη του. Απαιτείται πάντως ένα ξεχωριστό μελέτημα για να αναφέρει κανείς απλώς τα ονόματα και το βασικό έργο των ώριμων και των νεότερων ιστοριογράφων της πόλης (από τον Ιωάννη Χασιώτη και τον Κ. Μοσκώφ ως τον Στράτο Δορδανά).
   Θα πρέπει πάντως να μνημονευθούν: α) τα τρία συλλογικά έργα για την ιστορία της Θεσσαλονίκης: *Θεσσαλονίκη 1912-1962. Αναμνηστική έκδοσις* (επιμ.: Π. Λέτσας, 1962)· *Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια* Δήμος Θεσσαλονίκης, 1985, και *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα: Θεσσαλονίκη, Ιστορία και Πολιτισμός* (επιμ.: Ι. Χασιώτης), τόμοι 2 (1997).
   β) Οι εκδόσεις της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Αναφέρονται ενδεικτικά ο τόμος: *Μακεδονία, Θεσσαλονίκη. Αφιέρωμα τεσσαρακονταετηρίδας*, 1980, Ν. Ι. Μέρτζος - Κ. Ν. Πλαστήρας, *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών: Χρονικό 1939-2007* (2007), Αλ. Γρηγορίου και Ευ. Χεκίμογλου, *Η Θεσσαλονίκη των περιηγητών: 1430-1930* (2008), Φαίδων Γιαγκιόζης, *Θεσσαλονίκη 1912-2012: Ο συναρπαστικός αιώνας* (2011).
   γ) Το τρίτομο έργο του Απ. Παπαγιαννόπουλου, *Θεσσαλονίκη ... εν θερμώ. Ο συγκλονιστικός 20ός αιώνας της πόλης* (2009).
6. Στα βιβλία του Λ. Ζησιάδη και του Κ. Τομανά μπορεί να ανακαλύψει κανείς σημαντικά «κομμάτια και αποσπάσματα» από τη μικροϊστορία της παλιάς Θεσσαλονίκης.
   (Στον Λ. Ζησιάδη ως αφηγητή της συλλογικής περιπέτειας της πόλης έχω αφιερώσει ξεχωριστό κεφάλαιο στο βιβλίο μου *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα*).
   Μεταξύ των πολλών αναμνησιογράφων στους οποίους η πόλη οφείλει πολλά, θα πρέπει να αναφερθούν ενδεικτικά τα ονόματα της Αγγ. Μεταλληνού, του Γ. Σταμπουλή, της Ν. Κοκκαλίδου-Ναχμία, του Στρ. Σιμιτζή, του Ν. Βουργουτζή, του Αιμ. Δημητριάδη, του Γ. Ζωγραφάκη, του Κ. Ροδοκανάκη, του Μ. Γκουνάγια κ.ά.).
7. Εμβληματικά και πολύτιμα για τον μελετητή της Ιστορίας της πόλης είναι, μεταξύ άλλων, τα βιβλία των Γ. Θ. Βαφόπουλου (*Σελίδες αυτοβιογραφίας*, τόμοι 5, 1976-1992), Ν. Γ. Πεντζίκη (*Μητέρα Θεσσαλονίκη*, 1970), Γ. Ιωάννου (*Το δικό μας αίμα*, 1980 κ.ά.), Τ. Καζαντζή (*Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης, 1912-1983*, 1991), Ν. Μπακόλα (*Η μεγάλη πλα-*

πυρήνα» της ιστορίας της Θεσσαλονίκης σ' αυτήν την πόλη των απόντων, τα βιβλία είναι αναγκαία. Δεν είναι όμως και επαρκή. Χρειάζονται και η "αυτοψία", η επιτόπια παρατήρηση, η αίσθηση που δημιουργεί κάθε χώρος, οι συνειρμοί που γεννιούνται από το "υποψιασμένο" βλέμμα στους μνημονικούς τόπους.[13]

3. Στην πόλη - σύνθεση των μεταμορφώσεων που διακρίνονται και διά γυμνού οφθαλμού, παρά τις αλλεπάλληλες κατεδαφίσεις και "επιχωματώσεις".[14] Στο βασανισμένο σώμα της συνυπήρξαν και συμβίωναν γηγενείς («μπαγιάτηδες» ορθόδοξοι Χριστιανοί), Εβραίοι, Ντονμέδες, Μουσουλμάνοι, Αρμένηδες, Φράγκοι, Βαλκάνιοι.[15] Μια πολύπλοκη σύνθεση, που είχε ωστόσο τη λογική της (Α. Κυριακίδου-Νέστορος). Ορισμένες φορές δεν κατάφερναν να ξεπεράσουν τα προβλήματα των διαφορετικών θρησκειών και πολιτισμών, άλλοτε πάλι έδρασαν ως ενιαίο συλλογικό υποκείμενο της Ιστορίας. Ως «Σαλονικιοί», ως πολίτες της μικρής "πατρίδας" τους της Θεσσαλονίκης, προσδιόρισαν την ιστορική φυσιογνωμία της πόλης.

   Ως επιχειρηματίες και άνθρωποι της αγοράς έγραψαν το δικό τους έπος.[16]

   Ως εργάτες έχουν να επιδείξουν κοινωνικούς αγώνες από τα χρόνια της Φεντερασιόν ώς τον ματωμένο Μάη του '36.[17]

   Ως δημιουργοί του πνεύματος και της τέχνης άφησαν εποχή ο καθένας με τον τρόπο του.[18]

   Ως επιστήμονες καταξίωσαν το Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, διαμορφώνοντας μια φωτεινή παράδοση πνευματικής ελευθερίας, δημοκρατικής ευαισθησίας και εκπαιδευτικού δημοτικισμού.[19] Τέλος, ως εκπαιδευτικοί, δάσκαλοι κτλ. έβαλαν το λιθαράκι τους για να "οικοδομηθούν" τα σχολεία και η εκπαίδευση στην πόλη.[20]

4. Στην πόλη που ξεπροβάλλει μέσα από τις ασπρόμαυρες κυρίως φωτογραφίες της. Όλη αυτή η σαγηνευτική και αποκαλυπτική αναπαράσταση" που μας προσφέρουν τα θαυμάσια φωτογραφικά λευκώματα[21] λειτουργεί πολλαπλά:

   Αναζωογονεί τη συλλογική μνήμη και της προσδίδει αυθεντικότητα και αμεσότητα που δεν διαθέτουν άλλες πηγές της Ιστορίας.

   Ανοίγει προνομιακά παράθυρα απ' όπου μπορούμε να δούμε και να κατανοήσουμε τη Θεσσαλονίκη του ιστορικού παρελθόντος αλλά και το «πίσω πρόσωπο» της πόλης.

   Προωθεί έναν δημιουργικό συγκερασμό ιστοριογραφίας και φωτογραφίας.

   Ως ιστορικό τεκμήριο, ως ιστορική μαρτυρία, η

τεία, 1987), Β. Βασιλικού (*Η μνήμη επιστρέφει με λαστιχένια πέδιλα*, 1999), Τ. Αλαβέρα (*Ως κυλιόμενος τάπης*, 1998), Α. Ναρ (*Σαλονικάι, δηλαδή Σαλονικιός*, 1999), Ντ. Χριστιανόπουλου (*Θεσσαλονίκην ού μ' εθέσπισεν: Αυτοβιογραφικά κείμενα*, 1999), Π. Σφυρίδη (*Ψυχή μπλε και κόκκινη*, 1996) κ.ά.π.
Δεν έχει γίνει ακόμη μια πλήρης καταγραφή και αποτίμηση. Ο παραπάνω κατάλογος πρέπει να συμπληρωθεί και με τα έργα των Ζ. Καρέλλη, Στ. Ξεφλούδα, Μ. Αναγνωστάκη, Κλ. Κύρου, Π. Θασίτη, Ρ. Παπαδημητρίου, Κ. Λαχά, Η. Πετρόπουλου, Μ. Κέντρου-Αγαθοπούλου, Σ. Παπαδημητρίου, Τ. Νικηφόρου, Αντ. Σουρούνη, Π. Θεοδωρίδη, Γ. Σκαμπαρδώνη, Π. Μαρτινίδη, Ισ. Ζουργού, Σ. Σερέφα, Θ. Κοροβίνη κ.ά.
Συμβολή στην ανθολόγηση των λογοτεχνικών αποσταγμάτων αποτελούν οι εκδόσεις του «Ιανού» [: *Η Θεσσαλονίκη των συγγραφέων* (1996) και *Η Θεσσαλονίκη των παλαιότερων συγγραφέων* (1998)].
Ενδιαφέροντα στοιχεία και επισημάνσεις συνεισφέρει η μελέτη του Τρ. Κωτόπουλου, *Η Θεσσαλονίκη στο έργο των Θεσσαλονικέων πεζογράφων* (2006).
Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία μπορεί να βρει ο ερευνητής στον τόμο των Γ. Τζανή και Π. Μπέσπαρη, *Η λογοτεχνική δημιουργία της Βόρειας Ελλάδας, 1875-2007* (2007).

8. *Μια πόλη στη λογοτεχνία. Θεσσαλονίκη* (νέα, εμπλουτισμένη έκδοση, 2006). Ανθολογούνται συνολικά 119 συγγραφείς.
9. Το «εργοτάξιο» έγινε ακόμη πιο «τρικούβερτο» στα χρόνια που ακολούθησαν: Το ιστορικό βάρος και το "σκοτεινό" σκηνικό της πόλης δεν άφησε ασυγκίνητους καθιερωμένους ξένους συγγραφείς [εύγλωττα παραδείγματα: τα βιβλία του Αλ. Φερστ *Οι κατάσκοποι των Βαλκανίων* (2010) και της Β. Χίσλοπ *Το νήμα* (2011)], αλλά και Έλληνες δημιουργούς (αναφέρω ενδεικτικά τα βιβλία των: Σ. Νικολαΐδου *Απόψε δεν έχουμε φίλους*, 2010· Θ. Δραγούμη, *Σφαγείο Σαλονίκης*, 2011· Θ. Καρτερού, *Το τελευταίο τραμ*, 2011· Β. Θωμαΐδη, *Στα χρόνια της αποκάλυψης*, 2009· Γ. Γλυκοφρύδη, *10 ώρες δυτικά*, 2009· Ν. Δαββέτα, *Η Εβραία νύφη*, 2009· Ν. Πυλόρωφ-Προκοπίου, *Το διαμαντένιο Άλφα*, 2007· Π. Ρούτη, *Η τελευταία γειτονιά*, 2010· Τ. Χατζητάτση, *Ακροτελεύτιοι εσπερινοί*, 2009· Μ. Πάλλα *Μικρή-Μεγάλη Εβδομάδα*, 2010 κ.ά.)
10 Βλ. Γ. Ρέτζος, *Ανθρωπογεωγραφία της πόλης* (2006), Στ. Σταυρίδης, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη» [: Σ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, 2006].
Αντ. Σατραζάνης, *Πόλεις της λογοτεχνίας. Λογοτεχνικές πόλεις. Η περίπτωση της Θεσσαλονίκης* (Διακείμενα, εκδ. Εργαστηρίου Συγκρ. Γραμματολογίας Α.Π.Θ., 2003.)
Γ. Αναστασιάδης, *Το ντοκιμαντέρ της πόλης. Πολιτική Ιστορία και μικροϊστορία της Θεσσαλονίκης με το βλέμμα των συγγραφέων της* (2000).
11. Λ. Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της πόλης*, 1987.
12. Στ. Ξεφλούδας, *Η Θεσσαλονίκη των παλαιότερων συγγραφέων*, ό.π., σ. 73 επ. Για τις εντυπώσεις που προκαλεί στους επισκέπτες της η πόλη, βλ. Σ. Σερέφας, *Η Θεσσαλονίκη εξ αποστάσεως*, 1991, Γ. Αναστασιάδης, «Η αίσθηση που δημιουργεί η Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου στους επισκέπτες της», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 21, Ιαν. 2007.
13. Π.χ. για τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (Δ.Ε.Θ.) έχουν κυκλοφορήσει θαυμάσιοι τόμοι με πληροφορίες και φωτογραφίες (βλ. ενδεικτικά: Χεκίμογλου Ευ. - Ρούπα Ε., *75 χρόνια ιστορίας Δ.Ε.Θ.: 1925-2000*, 2000, Ποζρικίδης Κ., *75 χρόνια και 15 ημέρες*, 2011), και αξιόλογα λευκώματα (ξεχωρίζει το επετειακό του 1962, με το κείμενο του Γ. Βαφόπουλου για την ιστορική διαδρομή της πόλης, χρήσιμο όχι μόνο για το συγκεκριμένο περιεχόμενό του αλλά και για τα πολιτικά συμφραζόμενά του (: βλ. Γ. Βαφόπουλος, *Το παραμύθι της Θεσσαλονίκης*, 1992. Προηγήθηκε το ιστορικό λεύκωμα της εβδ. εφ. *Δράσις*, που περιέχει φωτογραφικό υλικό και κείμενα των Γ. Ζωγραφάκη, Π. Σπανδωνίδη, Β. Λαούρδα, Β. Νέτα κ.ά.).
Η ανίχνευση όμως του σημερινού ερευνητή θα κερδίσει πολλά αν στηριχθεί και στα βιώματα που συμβαίνει να έχει κρατήσει ως επισκέπτης της Εκθέσεως, με τα πυροτεχνήματα, το λούνα-παρκ κτλ. ή περιδιαβαίνοντας τον χειμώνα στους έρημους δρόμους και στα άδεια περίπτερά της. Για τη Δ.Ε.Θ. των εμπειριών και της λογοτεχνίας, βλ. Γ. Αναστασιάδης, *Ανεξάντλητη πόλη. Θεσσαλονίκη 1917-1974* (1996), και *Το ντοκιμαντέρ της πόλης* (2000) ό.π.
14. Αντί πολλών, βλ. τις συστηματικές εργασίες της Αλέκας Γερόλυμπου για τις μεταμορφώσεις της Θεσσαλονίκης (*Αγγελιοφόρος*, 13.11.2011).
15. Κ. Τομανάς, *Οι κάτοικοι τα παλιάς Θεσσαλονίκης* (1992), Α. Ναρ, *Κείμενη επί ακτής θαλάσσης. Μελέτες και άρθρα για την Εβραϊκή Κοινότητα Θεσσαλονίκης* (1997), Ι. Χασιώτης (επιμ.), *Η Αρμενική Κοινότητα της Θεσσαλονίκης* (2005).
16. Βλ. το πολύτομο και πολύ χρήσιμο έργο (επιμ.: Ευ. Χεκίμογλου) *Ιστορία της επιχειρηματικότητας στη Θεσσαλονίκη*, 2004.
17. Γ. Αναστασιάδης - Ν. Μαραντζίδης κ.ά., *Το εργατικό συνδικαλιστικό κίνημα της Θεσσαλονίκης*, 1997. Αλ. Δάγκας, *Συμβολή στην έρευνα για την οικονομική και κοινωνική εξέλιξη της Θεσσαλονίκης 1912-1940* (1998).
18. Από τη σχετική εκτενή βιβλιογραφία, βλ. καταρχήν τις τεκμηριωμένες και χρήσιμες εργασίες του Ντ. Χριστιανόπουλου (π.χ. *Λογοτεχνικά περιοδικά Θεσσαλονίκης, 1889-1954*, 1955. *Λογοτεχνικές εκδόσεις Θεσσαλονίκης, 1850-1950*, 1997).
Βλ. επίσης τους τόμους με τα πρακτικά των συνεδρίων α) για την πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995 (1997)· β) για την ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αιώνα (2003)· γ) για την κριτική και τους κριτικούς της Θεσσαλονίκης στον 20ό αιώνα (2008), με επιμέλεια Π. Σφυρίδη. Για το χρονικό των εικαστικών στη Θεσσαλονίκη υπάρχει η συγκροτημένη εργασία της Κάτιας Κιλεσοπούλου, *Οι καλές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967* (2011).
Αξιοσημείωτη και η καταγραφή της Ζωής Χατζησταύρου, *Η πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλονίκης στη δεκαετία 1950-1960* (2009).
Ειδική αναφορά πρέπει να γίνει για τη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» (βλ. *Τέχνη. Τριάντα χρόνια: 1952-1982*, 1985) και για τον Παύλο Ζάννα, που σφράγισε μια ολόκληρη εποχή (Δ. Μαρωνίτης, Παύλος Ζάννας. «Η δεκαετία της νιότης;», *Το Βήμα*, 24.6.1990).
Εδώ τέλος θα πρέπει να ενταχθεί και η προσέγγιση της πόλης με "όχημα" τα σπουδαία λογοτεχνικά περιοδικά της (: *Μακεδονικές Ημέρες*, *Κοχλίας*, *Μορφές*, *Νέα Πορεία*, *Διαγώνιος*, *Κριτική*, *Τραμ*, *Παρατηρητής*, *Εντευκτήριο*).
[Αντί πολλών, βλ. Π. Σφυρίδης (επιμ.), *Φυτώρια λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20ό αιώνα*, 2006.]
19. Το ιστορικό δρομολόγιο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, που ξεκινάει το 1926, το ση-

φωτογραφία μπορεί να "αφηγείται", να συμβολίζει, να παραπέμπει και να θυμίζει ενίοτε «σκισμένη σελίδα μυθιστορήματος».

«Οι πόλεις βγαίνουν φωτογραφία συνήθως μαζί με τα μνημεία τους» γράφει ο Γ. Ιωάννου.[22] Παίρνει ο φακός το μνημείο ή το χαρακτηριστικό σημείο, παίρνει και ένα μέρος από την πόλη και την κίνηση. Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης συμβαίνει μάλλον το αντίθετο. Τα μνημεία φωτογραφίζονται μαζί με την πόλη ή και προς χάριν της. [...] Η φωτογένεια της Θεσσαλονίκης οφείλεται κατά πάσαν πιθανότητα στο φως, στη θαμπάδα που είχαν τα πράγματα από την ελαφρά πάντοτε υγρασία, στη βυζαντινή αρχοντιά των μνημείων, στο μπόλιασμα όλων αυτών με τη ζωή της Ανατολής [...].»

Ο δρόμος που οδηγεί στους τόπους της συλλογικής περιπέτειας της πόλης στον 20ό αιώνα περνάει οπωσδήποτε μέσα και από τον σκοτεινό θάλαμο της φωτογραφίας... Είναι πάντως οριοθετημένος.

Όπως επισημαίνει ο Ηρ. Παπαϊωάννου[23]

«[...] Η φωτογραφία συναντά την ιστορία με κεφαλαίο γιώτα, υπογραμμίζοντας ότι αντίθετα με τον γραπτό λόγο, κάθε εικονογραφημένη αφήγηση της ιστορίας περιλαμβάνει μοιραία μόνο ό,τι έχει φωτογραφηθεί και διασωθεί ως εικόνα [...].»

Και όπως παρατηρεί ο Γ. Ιωάννου:

«[...] Καμιά φωτογραφία και καμιά ταινία δεν μπορεί να αποτυπώσει την παλιά μορφή της Θεσσαλονίκης και τη ζωή μέσα σ' αυτήν όπως ένα κείμενο [...].»

Δεν πρόκειται λοιπόν για μια πόλη. Είναι πολλές "πόλεις" φωτογραφημένες, επινοημένες, βιωμένες, μυθολογημένες κτλ., που εισχωρούν η μία μέσα στην άλλη και συνθέτουν έτσι τη Θεσσαλονίκη των μεγάλων αντιφάσεων, των θαυμάτων, και των "τραυμάτων", των πολλαπλών προσεγγίσεων.

5. Ψηλαφούμε την πόλη στους «δείκτες της μνήμης» της:[24] Στις επιγραφές που πρέπει να στηθούν στα "επίμαχα" σημεία των δρόμων της, ώστε να πληροφορούν τον περιπατητή για τα σπουδαία κοινωνικά και πολιτικά συμβάντα που μας καθόρισαν όλους σ' αυτή την πόλη και βρίσκονται μπροστά μας και δίπλα μας, ενίοτε χωρίς καν να το υποπτευόμαστε.

Ο κατάλογος όπου αποτυπώνονται όλες αυτές οι «σπίθες ενεργοποίησης της μνήμης», όλες αυτές οι σημάνσεις που σκοπεύουν να κάνουν τον διαβάτη να "σκοντάψει",[25] να κοντοσταθεί, να διαβάσει και να σκεφτεί, περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τους παλίμψηστους ιστορικούς τό-

... Δρόμοι παλιοί
π' αγάπησα και
μίσησα ατελείωτα...

Μανόλης Αναγνωστάκης

μαδεύουν στα χρόνια της Κατοχής η αντίσταση κι ορισμένες μαύρες σκιές, και στα χρόνια του '60 η "άνοιξη" του φοιτητικού κινήματος (με τα συνθήματα «1-1-4» και «15%») και το σηματοδοτούν ονόματα επιφανών καθηγητών.

(Αβρ. Ελευθερόπουλος, Μ. Τριανταφυλλίδης, Αλ. Δελμούζος, Ι. Κακριδής, Μ. Ανδρόνικος, Λ. Πολίτης, Απ. Βακαλόπουλος, Χ. Θεοδωρίδης, Ε. Κριαράς, Ν. Ανδριώτης, Αρ. Μάνεσης, Δ. Μαρωνίτης, Δ. Ευρυγένης, Ν. Πανταζόπουλος, Αλ. Κυριακίδου-Νέστορος, Ι. Μανωλεδάκης, Χρ. Τσολάκης, Ν. Μουτσόπουλος, Δ. Φατούρος κ.ά.):

βλ. Β. Κυριαζόπουλος, *Τα πενήντα χρόνια του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1926-1976* (1976).

Ι. Χασιώτης - Δ. Αραβαντινός (επιμ.), *Το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης στην αυγή του νέου αιώνα. Διαχρονική πορεία εβδομήντα πέντε χρόνων* (2002).

Γ. Αναστασιάδης, *Το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης αφηγείται την ιστορία του, 1926-1973* (2003).

[Ειδικά για το Πανεπιστήμιο επί Κατοχής, πολύτιμο υλικό περιέχουν τα βιβλία των Χ. Θεοδωρίδη, *Ο χειμώνας του 1941-1942. Χρονικό της Κατοχής* (1980) και Γ. Καφταντζή, *Το Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης στον καιρό της κατοχής* (1982).]

20. Βλ., αντί πολλών, Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου *Θεσσαλονίκης Εκπαιδευτικά. 19ος και 20ός αιώνας* (2006).
Για τα γυμνάσια (-λύκεια) της πόλης εκδόθηκαν τα τελευταία χρόνια αρκετά βιβλία-χρονικά. Αναφέρουμε ενδεικτικά την επιβλητική έκδοση του «Ιανού» *1934-2009. 75 χρόνια Πειραματικό. Ο χρόνος επισκέπτεται αναλλοίωτος* (2010).

21. Η αναφορά δεν μπορεί παρά να είναι ενδεικτική:
Ν. Μουτσόπουλος, *Θεσσαλονίκη 1900-1917* (1980), και σε νέα έκδοση από την Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών και τον εκδ. οίκο Αδελφών Κυριακίδη (2011).
Ηλ. Πετρόπουλος, *Παλιά Θεσσαλονίκη* (1980).
Γ. Μέγας, Ενθύμιον *από τη ζωή της Εβραϊκής Κοινότητας Θεσσαλονίκης, 1897-1917* (1993).
Γ. Μέγας - Ν. Χόρμπος, *Η Θεσσαλονίκη μέσα από τον φακό του Γιώργου Λυκίδη*, (2002).
Χ. Ζαφείρης - Α. Παπατζήκας, *Εν Θεσσαλονίκη* (1994).
Αρ. Γεωργίου, *Θεσσαλονίκη αυτεπαγγέλτως* (2008).
[Βλ. επίσης *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ 1979-2010*, 2011. Να σημειωθεί και η συμμετοχή του Αρ. Γεωργίου στον συλλογικό τόμο *Η Θεσσαλονίκη των φωτογραφιών*, 2011.]
Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, *Ματιές στην πόλη. Φωτογραφίες της Θεσσαλονίκης στον 20ό αιώνα* (2005).
Μουσείο Αλμπέρ Καν, *Θεσσαλονίκη. Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες 1913 και 1918* (1999).
Ευ. Χεκίμογλου, *Θεσσαλονίκη. Τεκμήρια Φωτογραφικού Αρχείου, 1900-1980* (2006).
[Ο ίδιος είχε και την επιμέλεια του τόμου *Θεσσαλονίκη 1944. Τα φωτογραφικά ντοκουμέντα του J. Lieberg* (1999).]
Γ. Αναστασιάδης - Ευ. Χεκίμογλου, *Εικονογραφημένη ιστορία των δρόμων, 1920-1960*: α) *Τσιμισκή, Αγ. Σοφίας, Διαγώνιος, Η διαδρομή της μνήμης* (1997)· β) *Παραλία, Λιμάνια, Λευκός Πύργος. Η μάχη της μνήμης* (1998)· γ) *Η φωτογραφία στη Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου. Το πρόσωπο της μνήμης* (1998)· δ) *Η χαμένη Εγνατία της Θεσσαλονίκης. Από τον μεσαιωνικό φαρδύ δρόμο στον σύγχρονο αυτοκινητόδρομο* (2001).
Φωτογραφίες με το βλέμμα του Σ. Ιορδανίδη στη Θεσσαλονίκη του '50 (1998).
Αγγ. Καλογερόπουλος, Π. Ανδρεάδης, *Η πόλη μας. Θεσσαλονίκη* (1978).
Δήμος Θεσσαλονίκης, ΚΙΘ, Έκθεση ιστορικών ντοκουμέντων της Θεσσαλονίκης (1985).
Γ. Κωνσταντινίδης, *Θεσσαλονίκη 1913-1919* (1989).
Κλ. Κύρου, *Ψήγματα μνήμης. Φωτογραφίες 1936-2000* (2011).
Γ. και Π. Ζαρζώνη, *Θεσσαλονίκη: Φωτογραφίες.*
Λ. Ναρ - Γ. Γερόλυμπος, *Θεσσαλονίκη 1912-2012. Το μέλλον του παρελθόντος* (2011).

22. Βλ. περ. *Παρατηρητής*, τχ. 9-10, 1989.

23. «Το πορτρέτο της Ιστορίας μέσα από φωτογραφίες», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 01/24, Απρ. 2008.

24. Με τίτλο «Δείκτες Μνήμης» έχει προταθεί στους αρμόδιους από το Κέντρο Ιστορίας του Δήμου Θεσσαλονίκης, το Μορφωτικό Ίδρυμα Ένωσης Συντακτών Ημερήσιων Εφημερίδων Μακεδονίας-Θράκης και την «Tetragon» Ε.Π.Ε. (την επιστημονική ομάδα απαρτίζουν οι Γ. Αναστασιάδης, Χρ. Ζαφείρης, και Αντ. Σατραζάνης, ενώ στην υλοποίηση της πρότασης θα συμμετέχουν επιστημονικοί συνεργάτες των ΚΙΘ και Μορφ. Ιδρ. ΕΣΗΕΜΘ) η σήμανση της ιστορικής μνήμης, δηλαδή η τοποθέτηση επιγραφών σε επιλεγμένα «σημεία αναφοράς».

25. «Πέτρες για σκόνταμα» έχει αποκαλέσει ο γλύπτης Γκ. Ντέμνιγκ το εγχείρημά του να τοποθετήσει «κυβόλιθους της μνήμης» για τη γενοκτονία των Εβραίων, ακόμη και στη μικρή πόλη Μπραουνάου, συμβολικά, ως γενέτειρα του Χίτλερ... (βλ. Χ. Φλάισερ, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β' παγκόσμιος πόλεμος στη δημόσια Ιστορία,* 2008)

πους της πλατείας Ελευθερίας,[26] του παλιού σιδηροδρομικού σταθμού, της πλατείας Αγ. Σοφίας, τη διασταύρωση των οδών Βενιζέλου και Εγνατία (: Μάης '36),[27] της πλατείας Δικαστηρίων,[28] της πλατείας Αριστοτέλους, της «Αυστροελληνικής», του φαρμακείου Πεντζίκη, του Βασιλικού Θεάτρου, του παλιού κτιρίου της Φιλοσοφικής, της βίλας Αλλατίνι, της ΧΑΝΘ, του Μπέχτσιναρ, του «Όλυμπος Νάουσα», του Γεντί Κουλέ, της Άνω Πόλης,[29] της πλατείας Διοικητηρίου,[30] των παλιών βιβλιοπωλείων (Μόλχο κ.ά.)[31] κτλ.

6. Ιχνηλατούμε την πόλη μέσα και από την κάλπη των Θεσσαλονικέων: Δηλαδή, όχι μόνο μέσα από τον εκλογικό-γεωγραφικό χάρτη της Θεσσαλονίκης και την ανάλυση της εκλογικής συμπεριφοράς των ψηφοφόρων της πόλης αλλά και μέσα από το "χρώμα" που προσλαμβάνει κάθε φορά η προεκλογική περίοδος: Συγκεντρώσεις στην πλατεία Αριστοτέλους (προπολεμικά στην πλατεία Ελευθερίας ή στον χώρο γύρω από τον Λευκό Πύργο...), αφίσες και προκηρύξεις των κομματικών σχηματισμών και των υποψηφίων κτλ.[32]

   Ειδικότερη ανίχνευση επιβάλλουν οι δημοτικές εκλογές, σε συνάρτηση και με τη διαδοχή και τη δράση των εκλεγμένων και διορισμένων δημάρχων και το πολιτικό και κοινωνικό "στίγμα" του δημοτικού συμβουλίου.[33]

7. Συλλέγουμε τη μνήμη της πόλης και μέσα από τη διαχρονική παρουσία ή απουσία του πολιτικού προσωπικού της, στο πλαίσιο της σύγχρονης τοπικής πολιτικής ιστορίας ξεχωριστής από τη γενική Πολιτική Ιστορία.[34] Το έναυσμα για τη σχετική συζήτηση και έρευνα το έχουν δώσει, μεταξύ άλλων, και οι ενδιαφέρουσες απόψεις του Γ. Ιωάννου[35] σχετικά με τη χαρακτηριστική απουσία των Θεσσαλονικέων από τα κοινά. Εύγλωττο είναι το παρακάτω απόσπασμα:

   «[...] Ούτε τώρα αλλά ούτε και από την απελευθέρωση ώς εδώ έχει αναδείξει η πόλη μας πολιτικές προσωπικότητες σπουδαίες ή ομάδες πολιτικά πρωτότυπες, ζωηρές και δυνατές, που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν μια παράδοση, μια πολιτική σχολή, άξια να παρατεθεί στην πολιτική σχολή της Πάτρας, της Κρήτης, των Ιονίων νήσων κτλ. [...].»

   Με εξαίρεση τα βιβλία που γράφτηκαν για τον Δ. Δίγκα και τον Ν. Μάνο και τους Ισραηλίτες πολιτικούς,[36] δεν υπάρχει μια συστηματική αποτίμηση της προσφοράς στην πόλη των γηγενών πολιτικών ανδρών της.

   (Π.χ. ο Γ. Μόδης, ο Λ. Ιασωνίδης, ο Θ. Θεοφύλακτος, έχουν αφήσει απομνημονεύματα, δεν



1974: Εστιατόριο «Όλυμπος-Νάουσα». Από το βιβλίο του Άρι Γεωργίου *Θεσσαλονίκη Αυτεπαγγέλτως* (2008).



Φωτογραφικό ντοκουμέντο από τη Θεσσαλονίκη του 1944 (*M. Lieberg, Θεσσαλονίκη 1944*, επιμ. Ευ. Χεκίμογλου).

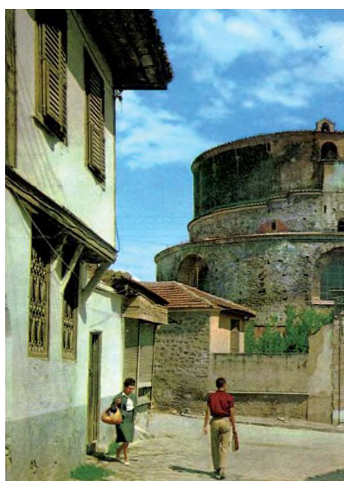
26. Βλ. Ελ. Γκαλά-Γεωργιλά (επιμ.), *Η πλατεία Ελευθερίας στη Θεσσαλονίκη. Ο χώρος, οι άνθρωποι, η ιστορία* (2008), Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος.
27. Βλ. Γ. Αναστασιάδης, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα* (2005).
28. Βλ. Γ. Αναστασιάδης, «Η πλατεία Δικαστηρίων και οι μεταμορφώσεις της. Η λογοτεχνία ως τοπογραφία της ιστορικής μνήμης»: *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα*, ό.π.
29. Ν. Μουτσόπουλος, *Η Άνω Πόλη της Θεσσαλονίκης, 1978-1997. Η αναβίωση ενός υποβαθμισμένου οικισμού* (1997).
   Γ. Αναστασιάδης, «Πέρασμα στην Άνω Πόλη, Μνήμες και λογοτεχνικές εικόνες»: *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 01/24, Απρ. 2008 και τχ. 02/25, Σεπτ. 2008.
30. Γ. Λυσαρίδης, *Σε τούτα δω τα μάρμαρα* (2006).
31. Ντ. Χριστιανόπουλος, *Τα παλιά βιβλιοπωλεία της Θεσσαλονίκης* (1999).
32. Δημοσθ. Δώδος, *Οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης στις εκλογές του ελληνικού κράτους, 1915-1936* (2005).
   Λ. Ναρ, *Οι Ισραηλίτες βουλευτές στο ελληνικό κοινοβούλιο, 1915-1936* (2011).
   Χρήσιμο υλικό για τις εκλογές στην πόλη (ώς το 1981) περιέχεται στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή του Δημοσθ. Δώδου: «Η εκλογική περιφέρεια της Θεσσαλονίκης. Κόμματα και υποψήφιοι», Α.Π.Θ., 1989.
33. *Βλ. Θεσσαλονίκη, Ιστορία της πόλης και του Δήμου* (2002).
   Δήμος Θεσσαλονίκης - Κ.Ι.Θ., Αρχείο δημάρχων και δημοτικών συμβούλων Δήμου Θεσσαλονίκης (2009).
34. «Υπάρχουν μερικά θέματα της μεγάλης Ιστορίας», υποστηρίζει ο R. Romano (*Πού οδεύει η Ιστορία. Αναζητήσεις της σύγχρονης ιστοριογραφίας*, 1998), «τα οποία μπορούν να φωτισθούν εκ νέου μέσω της τοπικής Ιστορίας» που μπορεί να μας προμηθεύσει στοιχεία ικανά ώστε να δημιουργηθούν νέες γενικές ερμηνευτικές κατηγορίες, νέα πεδία και στην τοπική και στη γενική Ιστορία (βλ. σχετικές επισημάνσεις στο Γ. Αναστασιάδης, «Αναζητώντας τη σύγχρονη πολιτική ιστορία της Θεσσαλονίκης», περ. *Ο Παρατηρητής*, τχ. 9-10, 1988-89).
35. *Η πρωτεύουσα των προσφύγων* (1994): Το συγκεκριμένο κείμενο, «Θεσσαλονικέων ύπνος και ξύπνος», διαβάστηκε από τον ίδιο τον Γ. Ιωάννου στο Α.Π.Θ. τον Μάιο του 1979, κατά τον εορτασμό των πενήντα χρόνων από την ίδρυση της Νομικής Σχολής.
36. Βλ. Γ. Αναστασιάδης - Ευ. Χεκίμογλου, *Δημήτριος Δίγκας 1876-1974. Η ζωή και το έργο του πρώτου Μακεδόνα Υπουργού* (2002).
   Ευ. Χεκίμογλου, *Ο Νικόλαος Μάνος και ο Μεσοπόλεμος στη Θεσσαλονίκη* (2010).
   Βλ. για τους Ισραηλίτες πολιτευτές, βουλευτές κτλ., *ό.π.* σημ. 32.

έχουν όμως αξιολογηθεί επαρκώς για το πολιτικό έργο τους.[37] Ιδιαίτερα χρήσιμη είναι και η ιχνηλάτηση της πολιτικής-διοικητικής εξουσίας και των εκάστοτε φορέων της, μέσα από την καταγραφή των γενικών διοικητών και υπουργών Β. Ελλάδος και Μακεδονίας-Θράκης.[38]
Για τη συμμετοχή και τον ρόλο των γυναικών της πόλης στην πολιτική ζωή δεν έχουμε ακόμη μια συστηματική διερεύνηση πριν και μετά την Ελένη Σκούρα, που είναι συνδεδεμένη με μια από τις "πρωτιές" της Θεσσαλονίκης το 1953 (ψηφίζουν για πρώτη φορά οι γυναίκες της πόλης σε βουλευτικές αναπληρωματικές εκλογές και αναδεικνύεται η πρώτη στη χώρα γυναίκα βουλευτής).[39]

8. Ανιχνεύουμε την πόλη και μέσα από τον ιδιαίτερο ρόλο της Θεσσαλονίκης στη λειτουργία του πολιτικού συστήματος και στις εξελίξεις της συνταγματικής ιστορίας:
   Από το Κίνημα της Εθνικής Αμύνης και την Τριανδρία ώς το πολιτειακό δημοψήφισμα του 1974.[40]
   Εδώ εντάσσεται και η περιλάλητη "παράδοση" της Θεσσαλονίκης ως "προνομιακού" τόπου πολιτικών δολοφονιών.[41]
9. Διερευνούμε και ανακαλύπτουμε την πόλη μέσα και από τα "σώματα" των παλιών εφημερίδων της (***Νέα Αλήθεια, Μακεδονία, Το Φως, Εφημερίδα των Βαλκανίων, Ελληνικός Βορράς, Θεσσαλονίκη, Αγγελιοφόρος*** κ.ά.)
   Στα πρωτοσέλιδα, τα μονόστηλα, τα χρονογραφήματα, τις γελοιογραφίες, τις διαφημίσεις και τα επετειακά τους αφιερώματα έχουν αποτυπωθεί κορυφαίες στιγμές και πολύτιμες "εικόνες" από την πολιτική μας ιστορία και την καθημερινή, κοινωνική και πολιτιστική ζωή της Θεσσαλονίκης.[42]
10. Η Θεσσαλονίκη του ραδιοφώνου και των ραδιοφωνικών σταθμών είναι ακόμη ένα "όχημα", για να ανιχνεύσουμε πτυχές της πολιτικής και λογοτεχνικής ζωής της πόλης, από την εποχή του πρωτοπόρου ραδιοσταθμού Τσιγγιρίδη ώς την ψευδεπίγραφη, εν πολλοίς, πολυφωνία των ραδιοσταθμών στις μέρες μας.[43]
11. Η πόλη έχει να παρουσιάσει και στη σχέση της με την τηλεόραση τη δική της ιστορία και μια ακόμη πρωτοπορία: ενώ η επίσημη έναρξη των πρώτων τηλεοπτικών προγραμμάτων έγινε στην Αθήνα στις 23.2.1966,[44] η Θεσσαλονίκη θα γνωρίσει έξι χρόνια πιο πριν, τον Σεπτέμβριο του 1960, το "θαύμα" του πρώτου πειραματικού σταθμού τηλεόρασης στη χώρα.[45]
    Από το ιστορικό-πολιτιστικό απόθεμα της πόλης απουσιάζει πάντως ένα, έστω και συνο-



Μνημονικός Τόπος της πόλης, με τον τρόπο του ζωγράφου Δ. Καραϊσά.



Η Ροτόντα στα χρόνια του '50.

37. Βλ. Γ. Μόδης, *Αναμνήσεις* (2004). Π. Εφραιμίδης (επιμ.), *Λεωνίδας Ιασωνίδης* (1983). Θ. Θεοφύλακτος, *Γύρω από την άσβεστη φλόγα. Βιογραφικές αναμνήσεις* (1997).
38. Ευ. Χεκίμογλου (επιμ.), *Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης. 50 χρόνια Ιστορίας* (2005)
39. Σ. Λεπτοκαρύδης, *Η πρώτη Ελληνίδα βουλευτής* (2003).
    Γ. Αναστασιάδης, «Στην εποχή της Ελένης Σκούρα. Η αναπληρωματική εκλογή της Θεσσαλονίκης, 18.1.1953», περ. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 10, Απρ. 2003.
    Για τον πολιτικό ρόλο της γυναίκας στη Θεσσαλονίκη ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση της Μ. Κυριακίδου: «Ο Σύλλογος Διανοουμένων Γυναικών Θεσσαλονίκης, 1945-1946», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Μάρτιος 2009, σ. 36-42.
40. Βλ. Γ. Αναστασιάδης, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα* (2005).
41. Γ. Αναστασιάδης, *Το παλίμψηστο του αίματος. Πολιτικές δολοφονίες και εκτελέσεις στη Θεσσαλονίκη* (2010), όπου και πλούσια βιβλιογραφία και λογοτεχνικά παραθέματα, ιδίως για τις δολοφονίες που «έγραψαν ιστορία»: Γεώργιος Α΄ (1913), Τζ. Πολκ (1948), Γρ. Λαμπράκης (1963) κτλ.
42. Με την ευκαιρία των 100 χρόνων της πόλης, η ΕΣΗΕΜΘ έχει ήδη ετοιμάσει έκθεση και σχετικό τόμο για τις εφημερίδες της πόλης ως "κιβωτό"της μνήμης της Θεσσαλονίκης.
    Για το ιστορικό υπόβαθρο του Τύπου της Θεσσαλονίκης υπάρχει εκτενής και εμπεριστατωμένη επισκόπηση και καταγραφή στοιχείων και επισημάνσεων στα βιβλία του Μ. Κανδυλάκη (*Εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης. Από την Τουρκοκρατία έως το 1967*, τόμοι 4 [1998-2008], του Γ. Αναστασιάδη, *Η Θεσσαλονίκη των εφημερίδων* (1994), καθώς και διακεκριμένων μελετητών, λογοτεχνών και δημοσιογράφων (βλ. π.χ. τον συλλογικό τόμο, *Η νεότερη Ιστορία της Θεσσαλονίκης και ο Τύπος* (1993), τα κείμενα των Γερ. Δώσσα, Σιδ. Ζιώγα-Καραστεργίου, Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, Γ. Αναστασιάδη, Μ. Κανδυλάκη, Αλ. Ναρ, Α. Σατραζάνη, Ευ. Χεκίμογλου).
    Ειδικότερα για τις διαφημίσεις στις μεταπολεμικές εφημερίδες της πόλης, βλ. Γ. Αναστασιάδης, *Το επιχειρηματικό πνεύμα στις διαφημίσεις και τη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης, 1900-1940*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 2005.
43. Βλ. Γ. Αναστασιάδης, *Ανεξάντλητη πόλη: Θεσσαλονίκη 1917-1974* (1996), σ. 195 επ.
44. Στ. Βαλούκος, *Ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης* (2008).
45. Πληροφορίες για τον πρώτο τηλεοπτικό σταθμό που εγκαταστάθηκε στο περίπτερο της Δ.Ε.Η. στη Δ.Ε.Θ. περιέχονται στο βιβλίο του Μ. Ιατρίδη, *Η πρώτη δοκιμή*, 1980.

πτικό, χρονικό της ΕΡΤ3 από το 1988 ώς σήμερα· ένα χρονικό που θα στηριχθεί όχι μόνο σε αρχειακό υλικό και δημοσιεύματα εφημερίδων και περιοδικών αλλά και στην εικόνα τόσων χρόνων ή έστω σ' ό,τι διασώζεται απ' αυτήν.[46]

12. Αντλούμε πολύτιμο υλικό και από τις κινηματογραφικές εκδοχές της πόλης, από το "έργο" της που προβάλλεται στη μεγάλη οθόνη και συμβάλλει με μοναδικό τρόπο στην ανάπλαση της χαμένης εικόνας της Θεσσαλονίκης.
    Το συνθέτουν:
    α) Παλιά κινηματογραφικά επίκαιρα που διασώζουν σπάνιες εικόνες και την αίσθηση της Ιστορίας.[47]
    β) Ταινίες όπως π.χ. ***Το ξυπόλητο τάγμα***, που μπορούν ακόμη να μας μεταδώσουν συγκίνηση και χρήσιμες πληροφορίες.[48]
    γ) Ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν τον τελευταίο καιρό και δεν προσφέρουν μόνο γνώση σ' ένα ευρύτερο κοινό αλλά ανοίγουν δρόμους για εποικοδομητικές συζητήσεις και νέες έρευνες.[49]
    δ) Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που σηματοδοτεί μια ολόκληρη εποχή από το 1960 και φέρνει κάθε φορά έναν ζωογόνο αέρα στην πόλη.
13. Θησαυρίζουμε κοιτάσματα της συλλογικής μνήμης της Θεσσαλονίκης και στους χώρους της λαϊκής καταφυγής και ψυχαγωγίας, που λειτουργούν ταυτόχρονα και ως "εργαστήρια" της συνείδησης της πόλης: Στα σινεμά, στα θέατρα, στα γήπεδα, στις ταβέρνες, στα καφενεία, στα εστιατόρια, στα ξενοδοχεία της.[50]
14. Ιχνηλατούμε την πόλη και μέσα από τους πίνακες ζωγραφικής, που λειτουργούν ως ιστορικά ντοκουμέντα, ενώ παράλληλα αποδίδουν μια Θεσσαλονίκη μ' άλλο "φως" και άλλο "χρώμα".[51]
15. Αφουγκραζόμαστε, τέλος, και αξιοποιούμε το ιστορικό ηχόχρωμα της πόλης, για να έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη και ουσιαστική αναπαράσταση, για να έχει το "έργο" μας το "σάουντρακ" που θα αντιστοιχεί στα ακούσματα του Σαλονικιού στον Μεσοπόλεμο, στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου, στη θαμπή εποχή του '50, στη «χαμένη άνοιξη» του '60, στην περίοδο της δικτατορίας, της μεταπολίτευσης:
    Μουσικές και τραγούδια μέσα από λατέρνες, φωνόγραφους, ραδιόφωνα, ηλεκτρόφωνα, τα μεγάφωνα των γηπέδων και των θερινών κινηματογράφων, τα πικ-απ και τα μαγνητόφωνα στα πάρτι, τις κιθάρες, τα ακορντεόν, τις φυσαρμόνικες, τα μπουζούκια και τα μπαγλαμαδάκια στις παρέες (ακόμη και τον καιρό της Κατοχής).

Ως συγγραφείς αλλά και ως αναγνώστες
είμαστε τα βιβλία που αγαπάμε,
και το έργο μας είναι, σχεδόν πάντα,
παλίμψηστο των κειμένων που θα
θέλαμε να είχαμε γράψει.

Αμάντα Μιχαλοπούλου

46. Το 2012 είναι ίσως μια καλή ευκαιρία για να συγκροτήσει η ΕΡΤ3 το δικό της οπτικοαουστικό αρχείο, όσο υπάρχει μια υποδομή, μπόλικο μεράκι, όπως αποδείχθηκε, και οι απαραίτητοι αιθεροβάμονες εντός και εκτός του καναλιού.

47. Στο βιβλίο του Φ. Λαμπρινού, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. **Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας**, 1895-1940* (2005), ο ερευνητής μπορεί να βρει χρήσιμες πληροφορίες για τη χρήση και τη σημασία των κινηματογραφικών επικαίρων.
Στο αρχείο του Ν. Μπιλιλή υπάρχουν κόπιες κινηματογραφικών επικαίρων που καλύπτουν θέματα όπως οι Αγγλογάλλοι στη Θεσσαλονίκη του 1915, ο Ελ. Βενιζέλος στη Θεσσαλονίκη του 1916, η πυρκαγιά του '17, οι πρόσφυγες του '22, η 7η Δ.Ε.Θ. και ο Π. Τσαλδάρης στη Θεσσαλονίκη το 1933, η είσοδος των Γερμανών στην πόλη το 1941 κ.ά. Για την είσοδο του ελληνικού στρατού στην πόλη το 1912 υπάρχουν μεταξύ άλλων και τα ντοκιμαντέρ που γύρισαν οι αδελφοί Μανάκια (βλ. Χ. Χριστοδούλου, ***Τα φωτογενή Βαλκάνια των αδελφών Μανάκια***, 1989).

48. Σ. Σερέφας, ***Φιλμογραφία Θεσσαλονίκης*** (1992).
Αγγ. Μυλωνάκη, «Η Θεσσαλονίκη του ελληνικού κινηματογράφου. Εικόνες της πόλης σε ταινίες του '50 και του '60»: ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τχ. 20, Σεπτ. 2006.

49. Η ΕΡΤ3 πρόβαλε τον Φεβρουάριο του 2012 δυο ωριαία ντοκιμαντέρ, αφιερωμένα στην επέτειο των 100 χρόνων από την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης.
Το «Ενθύμιον Θεσσαλονίκης», όπως ονομάστηκε το δίωρο ντοκιμαντέρ όπου αποτυπώθηκαν τα πιο σημαντικά γεγονότα και οι "σταθμοί" που σημάδεψαν την ιστορική διαδρομή της πόλης από το 1912 ώς τις μέρες μας, φαίνεται ότι είχε ευρύτερη απήχηση στο τηλεοπτικό κοινό και άρχισε ήδη να αναπτύσσει με πρωτοβουλία της διοίκησης του σταθμού παιδαγωγικό ρόλο (με ειδικές προβολές για σχολεία κτλ.).
Δεν έγινε όμως αντικείμενο μιας εποικοδομητικής συζήτησης, από ειδήμονες και μη, έτσι ώστε οι συντελεστές του (σκηνοθεσία Γ. Μπότσος, έρευνα-δημοσιογραφική: επιμέλεια Ν. Ασλανίδης, επιστημονικός σύμβουλος: Γ. Αναστασιάδης, μουσική επιμέλεια: Α. Κακαλιάγκος) να διαθέτουν πλέον, εκτός από την πολύτιμη εμπειρία που κέρδισαν, και τον απαιτούμενο μεθοδολογικό εξοπλισμό που αξιώνει στις μέρες μας η δημιουργία ενός ιστορικού ντοκιμαντέρ που θέλει και πρέπει να πει και να δείξει τόσα πολλά μέσα σε τόση λίγη ώρα, που και να μην έχουν σοβαρές παραλείψεις και να 'ναι ολόπλευρα τεκμηριωμένα και παρουσιασμένα με ελκυστικό τρόπο.

50. Οι βιβλιογραφικές αναφορές που ακολουθούν είναι ενδεικτικές:
Σινεμά: Τομανάς Κ., ***Οι κινηματογράφοι της παλιάς Θεσσαλονίκης*** (1993), Αναστασιάδης Γ. ***Σινεμά ο Παράδεισος. Οι κινηματογράφοι της Θεσσαλονίκης που άφησαν εποχή***, (2000).
Θέατρα: Τομανάς Κ., ***Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*** (1994), περ. ***Εντευκτήριο***, τχ. 3, Ιούνιος '88: αφιέρωμα στο Θέατρο Τέχνης του Κ. Κουν στη Θεσσαλονίκη.
Γήπεδα: Δεν έχει γυριστεί ακόμη το "ντοκιμαντέρ" των γηπέδων της πόλης· βλ. για τα παλιά γήπεδα, του ΠΑΟΚ (Σιντριβάνι), Ηρακλή (πλατεία Χημείου) και Άρη (Πεδίον του Άρεως), Αναστασιάδης Γ., ***Στα γήπεδα η πόλη αναστενάζει*** (1999). (Για τα σημερινά εμβληματικά γήπεδα: Καυταντζόγλειο, Άρη και ΠΑΟΚ, βλ. τις εξαιρετικές εκδόσεις του Κ.Ι.Θ.)
(Ο αθλητισμός της Θεσσαλονίκης πάντως περιμένει τους ερευνητές και τους ιστοριογράφους του. Μερικές πρώτες σκέψεις και καταγραφές για τον αθλητισμό του μεσοπολέμου, βλ. στο ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τχ. 15, Οκτ. 2004, στα κείμενα του Γ. Αναστασιάδη για τον αθλητισμό του μεσοπολέμου και της Ελ. Ιωαννίδου για τα σωματεία των προσφύγων.)
Ταβέρνες: Τομανάς Κ., ***Οι ταβέρνες της παλιάς Θεσσαλονίκης*** (1991).
Καφενεία: Τομανάς Κ., ***Τα καφενεία της παλιάς Θεσσαλονίκης*** (1990).
Εστιατόρια: Γεωργίου Αρ., ***Όλυμπος-Νάουσα*** (2003).
Ξενοδοχεία: ***Καθημερινή. Επτά Ημέρες***. 21.10.2001: Αφιέρωμα στα παλιά ξενοδοχεία της Θεσσαλονίκης.
[Εδώ μπορεί να ενταχθεί και ένα ενδιαφέρον κεφάλαιο από το ανοιχτό βιβλίο της Ιστορίας της πόλης: επικεντρωμένο στα τραμ, τα λεωφορεία, τα καραβάκια και τα αυτοκίνητα.
Για τα τραμ και τα λεωφορεία, βλ. Γ. Αναστασιάδης. ***Τα δρομολόγια της μνήμης στη συγκοινωνία της πόλης. Μια αδιάκοπη διαδρομή στη Θεσσαλονίκη** 1893-1999* (1999).
Για τα καραβάκια, βλ. το αφιέρωμα στα «Χίλια Δέντρα». «Παραλίες και καραβάκια της Θεσσαλονίκης», εφ. ***Θεσσαλονίκη***, Σεπτ. 1999, τχ. 4.
Για τα αυτοκίνητα και τους τρόπους με τους οποίους ενσωματώθηκαν στη συλλογική μνήμη της κοινωνίας της Θεσσαλονίκης, βλ. ενδεικτικά Γ. Αναστασιάδης. «Τα αυτοκίνητα της λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη τότε»: ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τχ. 22, Ιούν. 2007.
Θα πρέπει, τέλος, να μνημονευτεί και η καταγραφή της «από αέρος» Θεσσαλονίκης και των αεροδρομίων της. Βλ. Μ. Τρεμόπουλος, ***Η ιπτάμενη ιστορία της Θεσσαλονίκης*** (2001)].

51. ***Η Θεσσαλονίκη των ζωγράφων*** (Πολ. Ρέγκος, Ν. Γ. Πεντζίκης, Γ. Παραλής, Λ Βενετούλιας, Φ. Ζογλοπίτης, Π. Βασιλειάδης, Κ. Γούναρης, Ι. Βούρος, Θ. Μπακογιώργος, Ντ. Παπασπύρου κ.ά.), 1996.







Η δοκιμασία των Εβραίων της πόλης από τους ναζί στην πλατεία Ελευθερίας.



«Προγραμματισμένοι στο χαμό»: Εβραίοι στην Εγνατία του 1943 βαδίζουν προς τον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό. ***(Εβραίοι της Θεσσαλονίκης-1943. Τα ντοκουμέντα της παλικής ανθρωπιάς, χ.χρ.)***

Και ταυτόχρονα: κάρα που τραντάζονται στους λιθόστρωτους δρόμους της πόλης, τραμ φορτωμένα να στριγγλίζουν στην Εγνατία, ψαλμωδίες από τις εκκλησίες, το «Τιπερέρυ» και τα τραγούδια από τα καφέ-σαντάν και η μουσική από τις φιλαρμονικές στις πλατείες στα χρόνια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, οι σειρήνες στην Κατοχή και η μπάντα του Παπάφειου Ορφανοτροφείου στα μετεμφυλιοπολεμικά χρόνια, τα ρεμπέτικα από τα κουτούκια της Τούμπας και της Καλαμαριάς ώς το «Ουζερί Τσιτσάνης» της Π. Μελά και τα «Κούτσουρα» του Δαλαμάγκα, το πανδαιμόνιο της πόλης να έρχεται από μακριά αλλά ενίοτε να επικρατεί η —τόσο εύγλωττη— σιωπή της.[52]

Υπάρχουν ασφαλώς και άλλοι «δρόμοι παλιοί» για να φτάσουμε στα «χίλια κι ένα πρόσωπα» της πόλης και στις πηγές των "υδάτων" της.

Δεν υπάρχουν άλλωστε μόνο τα βιβλία, οι εικόνες και οι παλίμψηστοι τόποι της μνήμης και οι κορυφαίοι σταθμοί που σφράγισαν την ιστορική ταυτότητα της πόλης. (Η πυρκαγιά του '17, οι πρόσφυγες, η γενοκτονία των Εβραίων.[53]) Υπάρχει και η προφορική ιστορία της Θεσσαλονίκης, αυτή που πρέπει να σμιλέψουν οι ερευνητές, συλλέγοντας και αξιοποιώντας τις προφορικές μαρτυρίες, όχι μόνο των πρωταγωνιστών αλλά και των "καθημερινών" ανθρώπων. Αυτή η "μαύρη τρύπα" της πληροφόρησης και της τεκμηρίωσης στην ιστοριογραφία της πόλης θα διευρύνεται όσο περνάει ο χρόνος και χάνονται πολύτιμα βλέμματα και προσλήψεις της ιστορίας: Προφανώς, μας ενδιαφέρει ιδιαιτέρως το τι θέλουν ή μπορούν να θυμούνται οι άνθρωποι της πόλης, τι μπορούν να εκφράσουν από τις τρικυμίες ή τις ανατροπές της Ιστορίας και σε ποιο βαθμό οι αναμνήσεις τους είναι —για λόγους πολιτικούς, ή οικογενειακούς, ή άκρως προσωπικούς— "αυτολογοκριμένες" κ.ο.κ.[54]

52. Θραύσματα από το ηχόχρωμα της πόλης περιέχονται στα βιβλία των Λ. Ζησιάδη, Κ. Τομανά, Γ. Βαφόπουλου, Γ. Ιωάννου, Ν. Μπακόλα, Ηλ. Πετρόπουλου, Ντ. Χριστιανόπουλου, Π. Σφυρίδη, Γ. Σκαμπαρδώνη κ.ά.
Στο κείμενό μου «Το ηχόχρωμα της πόλης στα χρόνια της Κατοχής» (*Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες*, ό.π., σ. 301, προσπάθησα να σκαρώσω ένα οδοιπορικό στους ήχους που σφράγισαν την καθημερινή ζωή στην κατοχική πόλη.)
53. Για την πυρκαγιά του '17: Καραδήμου-Γερόλυμπου Αλ., *Το χρονικό της μεγάλης πυρκαγιάς (2002)*, Πετρόπουλος Ηλ. *Θεσσαλονίκη. Η πυρκαγιά του 1917* (1980), Παπαστάθης Χ. - Χεκίμογλου Ευ., «Η Θεσσαλονίκη της πυρκαγιάς, 18-19 Αυγούστου 1917»: *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 11, Σεπτ. 2003. Για την ανοικοδόμηση της πόλης, βλ. τη μελέτη της Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του '17* (1995).
(Βλ. και το πρόσφατα δημοσιευμένο χρονολόγιο-χρονογραφία, «Η Θεσσαλονίκη του 20ού αιώνα» από τον Γ. Αναστασιάδη στο περ. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 13, Ιούν. 2011, σ. 11, ό.π.)
Για τους πρόσφυγες, βλ. ενδεικτικά: Ιστορικό Αρχείο Προσφυγικού Ελληνισμού Δήμου Καλαμαριάς: *Η μεταμόρφωση της Θεσσαλονίκης. Η εγκατάσταση των προσφύγων στην πόλη, 1920-1940*. Πρακτικά Ημερίδας του 2008 (2010) και στο περιοδικό *Θεσσαλονικέων Πόλις* τα κείμενα του Γ. Αναστασιάδη, «Ο Γ. Ιωάννου και η πρωτεύουσα των προσφύγων» (τχ. 9, Ιούν. 2010) και της Εύης Καρκίτη, «Η μεταμόρφωση της Θεσσαλονίκης από τους πρόσφυγες» (τχ. 10, Σεπτ. 2010). Βλ. και Γ. Καρατζόγλου, «Από τα αχνίζοντα ερείπια της Σμύρνης στις στάχτες της Θεσσαλονίκης. Άφιξη και περίθαλψη των προσφύγων της Μικράς Ασίας στη Θεσσαλονίκη το 1922», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 16, Μάρτ. 2012.
Για την γενοκτονία των Εβραίων της πόλης η σχετική βιβλιογραφία είναι εκτενέστατη. Στο σύντομο κείμενό μου στο περιοδικό *Ένεκεν* (τχ. 21, Αυγ.-Σεπτ. 2011), «Μάθημα μνήμης και ανθρωπιάς», παραθέτω στο τέλος μια επιλογή από σημαντικά βιβλία και κείμενα.
54. Για τη σημασία και τα επιτεύγματα της προφορικής ιστορίας, βλ. P. Thompson, *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική Ιστορία* (2002).
Ο Γ. Ιωάννου, σ' ένα σύντομο αλλά πολύ χρήσιμο τεύχος, αξιοποίησε τις λαϊκές αφηγήσεις για την προσφυγιά (εκδ. «Παρατηρητής», Θεσσαλονίκη 1988).
Στις προφορικές μαρτυρίες των ανθρώπων της προσφυγιάς βασίστηκε η ανασύσταση του ιστορικού παρελθόντος στα ιστορικά λευκώματα για τους προσφυγικούς συνοικισμούς· βλ., αντί πολλών. Ιστορικό Αρχείο Προσφυγικού Ελληνισμού Δήμου Καλαμαριάς. *Η Καλαμαριά στον Μεσοπόλεμο, 1920-1940* (1998) και *Η Καλαμαριά γράφει ιστορία 1940-1967* (2004).

Τόποι μνήμης: Η οδός Αγ. Σοφίας και ο χαμένος κινηματογράφος «Διονύσια». (*Η διαδρομή της μνήμης*, Γ. Αναστασιάδης-Ευ. Χεκίμογλου).





Ο Λευκός Πύργος εστεμμένος την εποχή των τράμ.



Η ταβέρνα των «Λεχριτών» στην οδό Εθνικής Αμύνης (Κ. Τομανά, *Τα καφενεία της παλιάς Θεσσαλονίκης*, 1950).



Η οδός Εθνικής Αμύνης (Βασιλίσσης Σοφίας) στα χρόνια του '50.



Προσφυγική παράγκα στην Καλαμαριά.



Πίσω από την Παναγία Χαλκέων η πλατεία Δικαστηρίων στα χρόνια του '30.



Η σαγήνη της παλιάς παραλίας και η "πεζή" καθημερινότητά της.



ΟΙ ΚΑΠΝΕΜΠΟΡΟΙ ΥΠΕΧΡΕΩΘΗΣΑΝ ΝΑ ΔΕΧΘΟΥΝ ΟΛΑ ΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΚΑΠΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ

Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΩΙΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΡΙΤΗ 12 ΜΑΪΟΥ

ΑΠΟ ΤΑ ΑΙΜΑΤΗΡΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΤΟΥ ΑΓΩΝΙΩΔΟΥΣ ΤΡΙΗΜΕΡΟΥ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Η εφημερίδα *Μακεδονία* καταγράφει την ιστορική εξέγερση του Μάη '36.



Ο καθηγητής του Α.Π.Θ. Αρ. Μάνεσης (προσωπογραφία της Πέτρας Κριλιάδου).



Η Τσιμισκή των τραμ στη Θεσσαλονίκη του 1935.



Η πρώτη μεταπολεμική Δ.Ε.Θ. (1951)

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Όλη αυτή η πλούσια και ποικιλόμορφη παρακαταθήκη των ιστορικών τεκμηρίων, κατανεμημένη σε διαφορετικά "διαμερίσματα" (και δεν θα 'ταν υπερβολή να σκεφτεί κανείς ότι 15-20 βιβλία για τη Θεσσαλονίκη αξίζει να έχουν χωριστό "βαγόνι" στο τρένο της Ιστορίας της Θεσσαλονίκης, και όχι μόνο γιατί ένα βιβλίο-ορόσημο έχει την προϊστορία και τη μεταϊστορία του, επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις κτλ.). Όλη αυτή η αίσθηση και η συγκίνηση που προκαλεί η ψηλάφηση των περασμένων που μας έχουν στοιχειώσει, αλλά και μας έχουν "θωρακίσει", μπορεί άραγε να συγκεντρωθεί, να αναδειχθεί και να μετακενωθεί από διακεκριμένους επαγγελματίες ή και εραστές της πόλης σ' έναν μόνο χώρο και για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα; Μπορούμε να στήσουμε και εμείς, όπως ο Ορχάν Παμούκ στην Κωνσταντινούπολη, το δικό μας «Μουσείο της Αθωότητας» με τα κειμήλια και τα "ψίχουλα" της ιστορίας της πόλης και του έρωτα μας γι' αυτήν;[55]

Μπορεί άραγε ένα τέτοιο εγχείρημα να εξασφαλίσει το σαγηνευτικό ταξίδι στα ιστορικά τοπία και τα μυστικά της πόλης, προσφέροντας όχι μόνο γνώση στον επισκέπτη αλλά και την εξοικείωση που χρειάζεται, για να δει τον εαυτό του μέσα στην ιστορία της πόλης και την ιστορία της πόλης μέσα στη δική του πορεία, και να συνάψει έτσι με τη "γλώσσα" και την "αφήγηση" της πόλης του μια πιο ουσιαστική σχέση;

Ίσως την απάντηση να τη βρούμε στο περιοδικό ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** — και όχι μόνο για το 2012 (που θα περάσει και αυτό, όπως έγινε με το «1985», και με το «1997»... και με το «1962»).[56]

Εδώ και δώδεκα χρόνια, το περιοδικό αυτό ανακαλύπτει, καταγράφει και αναδεικνύει έναν ολόκληρο κόσμο τεκμηρίων, κειμένων και εικόνων για το υπόβαθρο της Ιστορίας και του πολιτισμού στην πόλη, λειτουργώντας με ξεχωριστή επιτυχία ως "κιβωτός" και ως "ξεναγός" της ιστορικής μνήμης της Θεσσαλονίκης.

Προσφέρει δηλαδή τη συνεχή και συστηματική υποστήριξη της τοπικής ιστορίας και επιπλέον βρίσκει κάθε φορά τον τρόπο να δείχνει στους αναγνώστες του ορισμένα απ' αυτά που έχει να "διδάξει" η πόλη τους, αρκεί να "διαβάσουν" το "κείμενό" της με την απαιτούμενη επίγνωση.

Και προσπαθεί να ανταποκριθεί στον ρόλο του αποθησαυριστή της ιστορίας και του πολιτισμού. Να μπορεί να "διαβαστεί" και ως "λεξικό" θεσμών, τόπων και προσώπων (από το Α ώς το Ω), ως ο «Άτλας» της Θεσσαλονίκης (δεν έχει ακόμη πάρει τη μορφή ενός ενιαίου, εύχρηστου και περιεκτικού τόμου). Να βοηθάει έτσι την κοινωνία της Θεσσαλονίκης να θυμάται και να διαχειρίζεται με νηφαλιότητα τις διχασμένες μνήμες.[57] Κυρίως όμως να φανερώνει τη σημασία που έχει η —βασισμένη στην ιστορική γνώση— δημιουργικότητα μιας απελευθερωμένης καθημερινής ζωής, θωρακισμένης με ευαισθησίες και αντιστάσεις απέναντι στις προκλήσεις κι αυτών ακόμη των χαλεπών καιρών... ■



Η πόλη που διδάσκει μέσα και από τις φωτογραφίες της: Η ΧΑΝΘ πριν ολοκληρωθεί το κτίριο και το στάδιο της. Και πίσω της η Θεσσαλονίκη που χάθηκε.

52. Θραύσματα από το ηχόχρωμα της πόλης περιέχονται στα βιβλία των Λ. Ζησιάδη, Κ. Τομανά, Γ. Βαφόπουλου, Γ. Ιωάννου, Ν. Μπακόλα, Ηλ. Πετρόπουλου, Ντ. Χριστιανόπουλου, Π. Σφυρίδη, Γ. Σκαμπαρδώνη κ.ά.
Στο κείμενό μου «Το ηχόχρωμα της πόλης στα χρόνια της Κατοχής» (*Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες*, ό.π., σ. 301 προσπάθησα να σκαρώσω ένα οδοιπορικό στους ήχους που σφράγισαν την καθημερινή ζωή στην κατοχική πόλη.)
53. Για την πυρκαγιά του '17: Καραδήμου-Γερόλυμπου Αλ., *Το χρονικό της μεγάλης πυρκαγιάς (2002)*, Πετρόπουλος Ηλ. *Θεσσαλονίκη. Η πυρκαγιά του 1917* (1980), Παπαστάθης Χ.-Χεκίμογλου Ευ., «Η Θεσσαλονίκη της πυρκαγιάς, 18-19 Αυγούστου 1917»: *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 11, Σεπτ. 2003. Για την ανοικοδόμηση της πόλης, βλ. τη μελέτη της Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του '17* (1995).
(Βλ. και το πρόσφατα δημοσιευμένο χρονολόγιο-χρονογραφία, «Η
55. Βλ. στο βιβλίο μου ***Ανεξάντλητη πόλη*** (1996) την πρόταση για τη δημιουργία Μουσείου Σύγχρονης Ιστορίας της Θεσσαλονίκης, με τίτλο «Η σύγχρονη Ιστορία της πόλης αναζητεί τη στέγη της».
56. Ίσως οι παλιοί Θεσσαλονικείς (σημερινοί 70άρηδες και βάλε) να θυμούνται τον εορτασμό των 50 χρόνων [με δοξολογίες, παρελάσεις, ομιλίες, πυροτεχνήματα, σημαιοστολισμό, αγώνες ποδοσφαίρου κτλ. και τον διάδοχο Κωνσταντίνο «[...] να αφιππεύει και επιβαίνων αυτοκινήτου να μεταβαίνει εις τον ανδριάντα του βασιλέως Κωνσταντίνου στην πλατεία Βαρδαρίου [...]» (βλ. το πρόγραμμα εορτασμού στη *Μακεδονία* της 17.10.1962. – Για τον ιστορικό εορτασμό της πεντηκονταετίας, βλ. Ν. Σφενδόνης, *Μακεδονικόν Ημερολόγιον*, 1963, σ. 177 επ. Από αυτές τις "μεγαλοπρεπείς" εορτές έμειναν:
ια) Ο ογκώδης τόμος *Θεσσαλονίκη 1912-1962* (βλ. σημ. 5), με χρήσιμες και τεκμηριωμένες προσεγγίσεις αλλά και με κείμενα και φωτογραφίες στις πρώτες σελίδες που θα μπορούσαν να λείπουν...
ιβ) Το αφιερωμένο στην ιστορία της πόλης πολυσέλιδο φύλλο της *Μακεδονίας* (26.10.1962) (με πρωτοσέλιδο σκίτσο του Φ. Δημητριάδη και κείμενα των Δ. Ψαθά, Π. Τσιμπιδάρου, Ν. Καστρινού, Ν. Σφενδόνη, Γ. Βαφόπουλου, Απ. Βακαλόπουλου κ.ά.)
Αξιοσημείωτο και το αφιέρωμα του *Ελληνικού Βορρά* (28.10.1962), με επιμ. Β. Νέτα και Ν. Μέρτζου (ξεχωρίζει το κείμενο του Δ. Ευρυγένη).
57. Βλ. Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία* (2007).

του **ΝΤΙΝΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ**
Ποιητή

Ιστορίες του Λευκού Πύργου



Οι Θεσσαλονικείς δεν ξέρουν την ιστορία του Λευκού Πύργου, αλλά ούτε και υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία, ώστε όσοι ενδιαφέρονται να ανατρέξουν και να βρουν τα στοιχεία. Αξίζει λοιπόν πούμε ορισμένα, έστω επιγραμματικά.

Ο Λευκός Πύργος στο σημείο που βρίσκεται πήρε τη θέση ενός βυζαντινού πύργου, ο οποίος δεν ξέρουμε αν είχε καταστραφεί ή αν είχε καταρρεύσει. Το πιο πιθανό είναι ότι μετά την κατάληψη της Θεσσαλονίκης από τους Τούρκους το 1430, μισόν αιώνα μετά, δηλαδή το 1480, οι Τούρκοι εφάρμοσαν ένα σχέδιο ανοικοδόμησης σε διάφορα μέρη και κάστρα της πόλης. Ο Λευκός Πύργος είναι κτίσμα βενετσιάνικο. Οι Τούρκοι κουβάλησαν Βενετσιάνους αρχιτέκτονες και αυτοί έχτισαν με δικούς τους εργάτες τον Λευκό Πύργο, από την αρχή. Τα αρχιτεκτονικά του στοιχεία διαφέρουν πάρα πολύ από τον βυζαντινό· άλλο στυλ κτισίματος, που σπανίως απαντάται στην Ελλάδα. Υπάρχει όμως σε κάποια κωμόπολη της Ιταλίας ένα αδελφάκι του Λευκού Πύργου· ολόιδιο αλλά σαφώς δυτικό ή, μάλλον, αν θέλουμε να μιλούμε κάπως πιο σωστά, αναγεννησιακό, που δεν υπάρχει εδώ στη Θεσσαλονίκη ή γενικότερα στην Ελλάδα.

Ο πύργος αυτός διαφέρει πάρα πολύ από το λεγόμενο Επταπύργιο, διότι το Επταπύργιο παραδόξως είναι γνησίως βυζαντινό. Έτσι, έχουμε τη δυνατότητα να συγκρίνουμε δύο αρχιτεκτονικά στυλ. Το Επταπύργιο ως βασικό του χαρακτηριστικό έχει τη βάση του πύργου φαρδιά και την άκρη του πύργου, επάνω στον ουρανό, στενή. Αντίθετα, στον Λευκό Πύργο, όσο είναι η βάση του είναι και η κορυφή του. Αυτή είναι η βασική και μεγάλη διαφορά του.

Τι ρόλο όμως έπαιξε ο Λευκός Πύργος; Δεν ξέρουμε τι ρόλο έπαιξε στην αρχή. Αλλά οπωσδήποτε τον τελευταίο αιώνα της τουρκοκρατίας ο Λευκός Πύργος υπήρξε φυλακή. Ήδη από το 1800 γνωρίζουμε ότι ήταν μία μεγάλη φυλακή, όπου όχι μόνο βασανίζονταν οι άνθρωποι με τρομακτικό τρόπο αλλά και εκτελούνταν τελικά και θάβονταν εκεί γύρω. Δηλαδή, πρέπει να πιστέψουμε ότι το μέρος γύρω από τον Λευκό Πύργο κατέληξε να είναι ένα νεκροταφείο των εκτελεσμένων.

Τέτοια έγιναν πάρα πολλά. Όταν έγινε η επανάσταση στη Νάουσα το 1822 με τον Ζαφειράκη, ο ίδιος μεν σώθηκε, αλλά οι Τούρκοι έπιασαν τη γυναίκα του, την κόρη του και τα παιδιά του, όπως και πολλά άλλα γυναικόπαιδα, και τους φυλάκισαν όλους εδώ στον Λευκό Πύργο. Φέρθηκαν μάλιστα απάνθρωπα και φρικτά στους αιχμαλώτους τους. Λένε ότι πήραν τη γυναίκα του Καρατάσιου, την Καρατάσαινα, την έβαλαν μέσα σε ένα τσουβάλι, όπου έριξαν και δύο λυσσιασμένες γάτες, οι οποίες ξέσκισαν την Καρατάσαινα και τα παιδιά της και κατόπιν, πεθαμένες ή μισοπεθαμένες, τις πέταξαν στη θάλασσα. Αυτό το τρομερό έγκλημα είναι γνωστό

Οι φωτογραφίες είναι από το λεύκωμα: *Η Θεσσαλονίκη μέσα από το φακό του Γιώργου Λυκίδη*, εκδόσεις ΙΑΝΟΣ.

στην ιστορία και είναι και χαρακτηριστικό της αγριότητας με την οποία αντιμετώπιζαν οι Τούρκοι κάθε μορφή αντίστασης. Πολύ νωρίς, το **1820**, οι Τούρκοι έπιασαν έναν δικό τους ιερωμένο, ο οποίος διαμαρτυρόταν για τις φρικαλεότητες που έκαναν οι διοικητικοί Τούρκοι προς τους Έλληνες. Και επειδή ο παπάς διαμαρτύρονταν έντονα, τον έπιασαν και τον φυλάκισαν. Ο ιερωμένος αυτός έμεινε κάμποσο καιρό φυλακισμένος και όταν βγήκε έστειλε επιστολή προς τον σουλτάνο, όπου περιγράφει τα φοβερά πράγματα που γίνονταν εναντίον των Ελλήνων μέσα στον Λευκό Πύργο.



Βέβαια, εδώ πρέπει να ξέρουμε και κάτι πιο σοβαρό: μεταξύ των άλλων φυλάκισαν και κάποιον Έλληνα ο οποίος δεν ήταν τυχαίο πρόσωπο. Ήταν ο πρώτος Έλληνας τυπογράφος στη Θεσσαλονίκη —μιλάμε για το **1820**—, κάποιος Δημήτριος Μεσθενεύς, ο οποίος αργότερα απέδρασε. Είναι μια πολύ σπάνια, μοναδική περίπτωση ανθρώπου ο οποίος γλίτωσε από τη φυλακή του Λευκοπύργου. Πώς απέδρασε, δεν ξέρω. Λοιπόν, ο Μεσθενεύς κατέβηκε στο Μεσολόγγι, όπου πολέμησε και εκεί τύπωσε τον ***Ύμνον εις την Ελευθερίαν.*** Είναι η πρώτη έκδοση του εθνικού μας ύμνου το **1825** στο Μεσολόγγι. Πριν από τον ***Ύμνο*** του Σολωμού, ο Μεσθενεύς υπήρξε φλογερός θαυμαστής του Ρήγα Φεραίου και δίδασκε στα παιδιά του τον ***Θούριο.*** «Ώς πότε παλικάρια θα ζούμε στα στενά...»

Οι Τούρκοι το κατάλαβαν, τον έπιασαν και, όπως σας είπα, είναι ο μόνος που απέδρασε από αυτήν τη φυλακή του Λευκού Πύργου και γλίτωσε. Ήταν πια αρκετά μεγάλος, είχε παιδιά... Έφυγε βεβαίως αμέσως από τη Θεσσαλονίκη. Κατέβηκε στο Μεσολόγγι, και πολέμησε, και τελικά σκοτώθηκε στην έξοδο του Μεσολογγίου. Μέσα στα πέντε πρώτα λεπτά της εξόδου...

Το **1875** οι Τούρκοι, δεν ξέρω για ποιον λόγο, έχτισαν το περίφημο περιτείχισμα. Το περιτείχισμα βρισκόταν λίγα μέτρα από εκεί όπου τώρα περνά ο δρόμος που έρχεται από το λιμάνι, η παλιά παραλιακή οδός. Έχει σωθεί ένα μικρό κομμάτι από τα θεμέλιά του, γιατί το περιτείχισμα γκρεμίστηκε τελικά το **1903**. Είχε πάντως χτιστεί πιθανόν για να μην μπορούν να δραπετεύσουν οι φυλακισμένοι και να μπορούν να τους μαγκώνουν εύκολα. Τώρα, πέτυχε - δεν πέτυχε δεν ξέρω, αλλά το **1903** επισήμως οι Τούρκοι διέταξαν την κατεδάφισή του.

Οι φυλακισμένοι, όταν εκτελούνταν, θάβονταν εδώ γύρω από τον Πύργο. Οι συγγενείς, όπως λέει η Ιστορία, έρχονταν να δουν τους φυλακισμένους —είτε τους το επέτρεπαν είτε όχι— και αν δεν μπορούσαν να μπουν μέσα να δουν τους ανθρώπους τους, κάθονταν απέξω ελπίζοντας ότι κάτι θα γίνει. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθούν στην ίδια περιοχή καφενεδάκια. Πόσα καφενεδάκια; Μπορεί και εκατό! Αρκετά από αυτά τα καφενεδάκια ήταν και χασικλίδικα. Η περιοχή σιγά σιγά έφτασε να χαρακτηριστεί ως γνησίως χασικλίδικη. Επομένως, όλα αυτά τα καφενεία και τα εστιατόρια που βλέπετε σήμερα απέναντι από τον Λευκό Πύργο έχουν διαδεχθεί παλιά χασικλίδικα, όπου γινόταν της κακομοίρας.

Όπως γνωρίζουμε, οι Τούρκοι κάποτε αποφάσισαν αυτή τη φυλακή να την πάνε επάνω στο Επταπύργιο. Αυτό έγινε πριν από έναν αιώνα και λίγο παραπάνω. Ήδη στο Επταπύργιο είχαν χτιστεί τέσσερις νέες ευρωπαϊκές φυλακές από Γερμανούς αρχιτέκτονες, από τις οποίες οι τρεις υπάρχουν ακόμα και σήμερα, και μάλιστα σε καλή κατάσταση. Σ' αυτές τις φυλακές φυλακίστηκαν Έλληνες πατριώτες από τους Γερμανούς και, σαν να μη έφτανε αυτό, αντάρτες του ΕΛΑΣ που πιάνονταν εδώ φυλακίζονταν και εκτελούνταν. Και μάλιστα, κατά τη συνήθεια της εποχής, εκτελούνταν έξω ακριβώς από το Επταπύργιο, δηλαδή τόσο κοντά ώστε οι φυλακισμένοι από μέσα άκουγαν τις εκτελέσεις· τους πυροβολισμούς δηλαδή. Μια εφιαλτική κατάσταση. Εγώ, μικρό παιδάκι, πρόλαβα επί γερμανικής κατοχής να ακούσω εκτελέσεις πατριωτών από τους Γερμανούς. Και θα μου πεις πώς; Είχα έναν φίλο που έμενε κοντά στο Επταπύργιο και πήγαινα στο σπίτι του. Έβλεπα τα τζάμια σπασμένα. Λέω, για όνομα του Θεού, γιατί τα τζάμια σπασμένα; Γιατί οι ομοβροντίες ήταν τόσες πολλές και τόσο δυνατές, που τα τζάμια έσπαγαν. Τα κολλούσαν με διάφορες κόλλες για να κρατηθούν αλλά την άλλη μέρα το ίδιο πράγμα. Ήταν ένα μαρτύριο. Πάντως, μ' αυτά και μ' αυτά, ο Λευκοπύργος έπαψε να είναι φυλακή. Και μάλιστα αυτό έγινε επίσης κατ' επιθυμία των σουλτάνων. Τόσο του Αμπντούλ Χαμίτ, ο οποίος δεν ήθελε να λέγεται ο Λευκός Πύργος «Πύργος του αίματος» —γιατί το θεωρούσε προσβλητικό— όσο και του διαδόχου του του Ρεσάτ, ο οποίος ήταν λίγο πιο μαλακός και δεν ήθελε τέτοια πράγματα και αποφάσισε να τον βάψει λευκό, και από το πολύ το λευκό τού βγήκε και το όνομα Λευκός Πύργος. Αυτό οφείλεται στον Ρεσάτ σουλτάνο, ο οποίος είχε επισκεφτεί τη Θεσσαλονίκη — ο μόνος σουλτάνος που επισκέφτηκε τη Θεσσαλονίκη, το **1911**, έναν χρόνο πριν απελευθερωθεί. Είχε έρθει και έμεινε τέσσερις μέρες στη Θεσσαλονίκη.

Επανέρχομαι τώρα στον Πύργο μετά την απελευθέρωση της πόλης. Έγιναν διάφορες αστείες χρήσεις — ας πούμε, δημόσιες υπηρεσίες. Αργότερα στεγάστηκαν και πρόσκοποι.

Όταν υπουργός Πολιτισμού έγινε η Μελίνα Μερκούρη, η οποία ήταν αξιόλογο πολιτικό πρόσωπο, σοβαρότατο και πολύ σωστό, αποφάσισε τον Λευκό Πύργο να τον κάνει μουσείο. Υπήρχε ήδη το Μουσείο το Αρχαιολογικό, αλλά η Μελίνα έκανε και ένα παράρτημα στον Λευκό Πύργο. Αυτό ανανέωσε και τον Λευκό Πύργο και το Μουσείο. Τον Λευκό Πύργο δεν πάει να τον δει κανείς κολλητά ή τη φάτσα του. Τον βλέπει από κάποια απόσταση. Η απόσταση δικαιώνει το καμουφλάζ που είχε γίνει επί κατοχής και τον κάνει θαυμάσιο. Επειδή θεωρήθηκε πύργος του αίματος, η ελληνική κυβέρνηση όταν απελευθερώθηκε η Θεσσαλονίκη ήθελε να τον γκρεμίσει. Και πράγματι, υπογράφηκαν τα έγγραφα για να γκρεμιστεί. Οι αρχαιολόγοι όμως αντιδρούσαν, γιατί το θεωρούσαν αρχαιολογικό κτίσμα και δεν ήθελαν την κατεδάφισή του. Η διαμάχη αυτή βάσταξε κάμποσα χρόνια, με τελική νίκη των αρχαιολόγων, οι οποίοι κέρδισαν αυτόν τον αγώνα και εξαιτίας τους τελικά δεν γκρεμίστηκε ο Λευκός Πύργος. ■



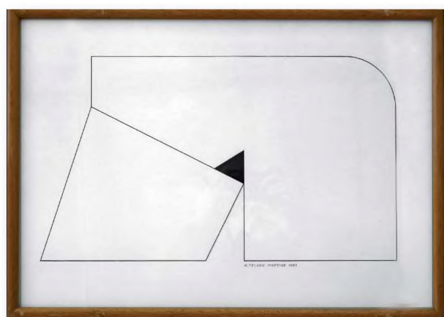
Κυριακή, 8 Φεβρουαρίου 2012
Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου



του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονος

Κάρολος Τσίζεκ
Το ανεξίτηλο ίχνος της αυτογνωσίας
Συνομιλώντας την 08.02.2012 στη Μητροπολίτου Ιωσήφ 6

Τον γνώρισα από τον Χριστιανόπουλο — στη Μικρή Πινακοθήκη «Διαγώνιος». Δεκαετία του '70, προς το '80. Καλλιτεχνικός σύμβουλος του περιοδικού αλλά και της γκαλερί. Ο Ντίνος μάλιστα το υπενθύμιζε συχνά, πως ερχόταν κι εκείνος και κρεμούσανε τις εκθέσεις μαζί, η διευθέτηση ήταν περισσότερο δική του. Τακτικά βεβαίως συμμετείχε με την ομάδα των πρεσβυτέρων τότε πια — ο Ντίνος είχε χωρίσει τους καλλιτέχνες κατά κατηγορία γενιάς, νομίζω είχε τρεις ή τέσσερις τέτοιες κατηγορίες.



Ερωτικό, 1985
Σινική μελάνη
35x50 εκ.

Η πρώτη μου γνωριμία λοιπόν με το έργο του είναι με την εικαστική του παραγωγή. Σχέδια, μονοτυπίες, κολάζ αλλά και κάποιες φορές φωτογραφία. Θυμάμαι όμως και έργα με διπλώματα του χαρτιού ή άλλα με χαρτοκοπτική. Και πάντοτε σχεδόν ως "αφετηρία" τους τη ***μορφή*** και την αναπαράστασή της, αλλά και ως "άφιξη" την ***αναίρεση*** ή ***κατάργηση της μορφής*** προς όφελος μιας σύνθεσης κοντύτερα στην ***αφαίρεση.*** Μιαν "αφαίρεση" δηλαδή διά της "πρόσθεσης". Τουλάχιστον στα μισά έργα που θυμάμαι, το "αυτοσχεδιαζόμενο" και το "τυχαίο" —που συχνά αξιοποιεί σε άλλα— δίνουν τη θέση τους στο "υπολογισμένο", στο "προσχεδιασμένο" και, συχνότερα από όλα ίσως, στην πραγματική γεωμετρία μέσα από αναγνωρίσιμες γεωμετρικές μορφές και σχήματα. Με απόλυτες ευθείες, με ημιπεριφέρειες, τρίγωνα ή τεταρτοκύκλια "κατασκευάζει" έναν γυναικείο κορμό απίστευτης ευγλωττίας, πλαστικότητας και παροιμιώδους λιτότητας, που ευτυχώς έχω στην κατοχή μου (από τα πολύ λίγα έργα τέχνης που έτυχε να αγοράσω στη ζωή μου).

«Γενικά, όταν σκέφτομαι τι θα κάνω, σκέφτομαι ***εικαστικά.*** Βλέπω δηλαδή εκ των προτέρων στο μυαλό μου τα σχήματα που ενδεχομένως θα προκύψουν από τις εντυπώσεις που φέρνω μέσα μου. Ξεκινώ πάντα από πράγματα συγκεκριμένα, τα οποία τα βλέπω ήδη από την αρχή, πριν πιάσω το μολύβι, κάπως αφαιρετικά και με συσχετισμούς εικαστικούς που έχουν τη γεωμετρία ως ένα είδος οδηγού, ο οποίος βάζει σε τάξη τις σκέψεις και τα αισθήματά μου, που μπορεί να είναι κάπως συγκεχυμένα στην αρχή. Μετά, ενδεχομένως, από το συγκεκριμένο πάμε στην αφαίρεση, συχνά πάλι με τη βοήθεια της γεωμετρίας. Η αφαίρεση αποβλέπει στο να δημιουργηθεί μια ισορροπία αντιθέσεων —συχνά και χρωμάτων— και να υπάρξει ένα αποτέλεσμα, ας πούμε, ευχάριστο στο μάτι. Το ***συγκεκριμένο*** λοιπόν είναι πάντοτε η αφετηρία, και η εικαστική του απόδοση με χρώματα, με γραμμές και με άλλα μέσα προέρχεται από κάτι που ξύπνησε μέσα μου· απόδοση η οποία πάνω της έχει ως οδηγό το σχέδιο. Όπως γράφει και ο Πετρόπουλος κάπου, «ο Κάρολος είναι ένας ζωγράφος-σχεδιαστής». Λοιπόν, αυτή η "σχηματοποίηση" φαίνεται και σε ορισμένα πρόσωπα, όπως σε εκείνη την πε-



Παιδί, 1942
Χρωματιστά μολύβια
21,1x19,5 εκ.

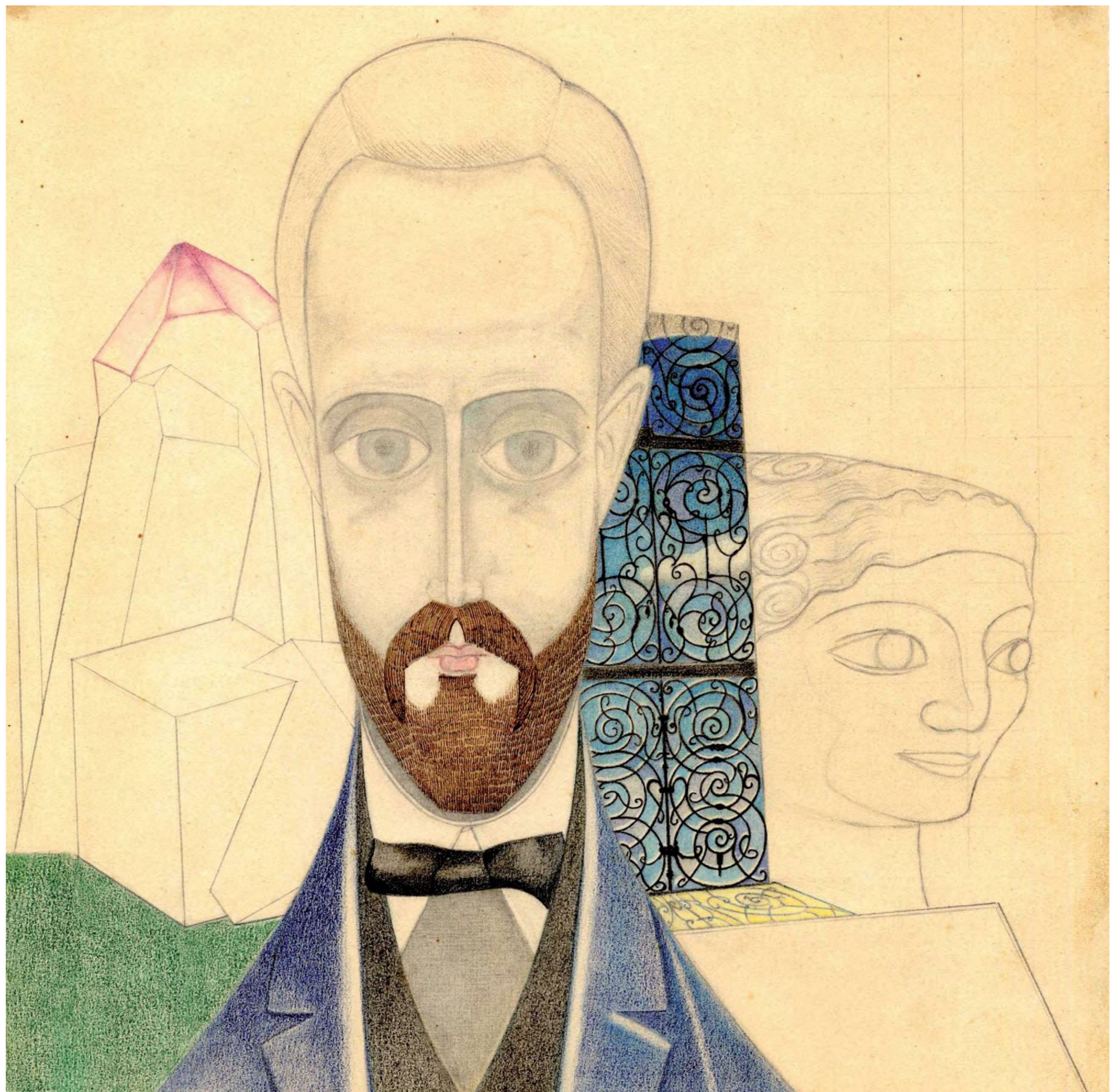
Ο ζωγράφος και ο κόσμος του, 1942
Χρωματιστά μολύβια
23,3x23,1 εκ.

ρίφημη ***Γυναίκα*** του 1946 που κρατάει μια στάση αναμονής, την οποία ξαναβρίσκουμε στο πρώτο μου σχέδιο με εκείνο το ***Παιδί.*** Στο ***Παιδί,*** του 1942, είδα —εκ των υστέρων βέβαια— πως μεγάλο μέρος της δουλειάς μου έχει ως background το υποσυνείδητο, το οποίο βγαίνει στην επιφάνεια δείχνοντας κάτι για τον χαρακτήρα μου, με έναν τρόπο που πολύ αργότερα συνειδητοποίησα ότι συνέβαινε. Πρώτα, όταν ζωγράφιζα, απλώς τραβούσα γραμμές, γέμιζα επιφάνειες, έκανα διάφορα πράγματα. Στο ***Παιδί*** όμως δημιούργησα την πρώτη μου αυτοπροσωπογραφία με το γεγονός ότι ζωγράφισα μια στάση αμηχανίας ή αβεβαιότητας, που ήταν πάντοτε ένα μέρος του χαρακτήρα μου. Αυτή η στάση αμηχανίας φαίνεται από τον τρόπο που κρατάω τα χέρια, της δε αβεβαιότητας από τη σκάλα, δηλαδή είναι σαν να έχω κατεβεί από τον ουρανό, σαν να έχω πέσει από τα σύννεφα. Στο μεταξύ, αυτή την εικόνα, που μου βγήκε εντελώς αυθόρμητα, χωρίς κανέναν προσχεδιασμό, την είχα στο μυαλό μου σε σημείο που ήξερα ακριβώς τι να αναζητήσω για να την εκφράσω. Λοιπόν, δεν πήγα στο τυχαίο. Το κεφάλι είναι ουσιαστικά από τη φωτογραφία μιας παιδικής μου φίλης ... που είναι κορίτσι, ***δεν*** είναι αγόρι. Το ναυτικό ρούχο είναι από αυτό που φορούσα σε σχετικά μικρή ηλικία, οι πτυχώσεις είναι παρμένες από κάπου αλλού. Πολλές φορές καταφεύγω στη βυζαντινή τεχνοτροπία για ορισμένες λύσεις.

Αλλά και στην άλλη εικόνα, ***Ο ζωγράφος και ο κόσμος του,*** του 1942, το πρόσωπο είναι από τη φωτογραφία ενός θείου μου που ήταν χωρικός και έχει κάτι το χωριάτικο στην εμφάνιση, το ντύσιμο είναι το ντύσιμο εκείνης της εποχής — από φωτογραφία και πάλι—, δηλαδή μόλις είχα μιαν αμφιβολία ως προς το πώς να αποδώσω ενα μέρος της εικόνας κατέφευγα σε πρότυπα· επομένως, τα χέρια είναι από μια φωτογραφία ενώ το πρόσωπο από άλλη. Όλα αυτά όμως είναι εναρμονισμένα σε ένα σύνολο που ολοκληρώνεται με τη σκέψη ότι ο ζωγράφος ξεκινάει από το "συγκεκριμένο" και καταλήγει στο "αφηρημένο" ***σταδιακά,*** πράγμα που φαίνεται από τη σύνθεση, όπου δεξιά έχουμε ένα αρχαϊκό κεφάλι γλυπτού το οποίο συμβολίζει, ας πούμε, το "ζωντανό"· κάπου τα μαλλιά αυτού του κεφαλιού γίνονται βόστρυχοι, ενώ οι βόστρυχοι γίνονται κάγκελα σφυρηλατημένης σιδερένιας πόρτας. Η σιδερένια πόρτα είναι από έναν πύργο της Βοημίας και ολοκληρώνει το μισό της σύνθεσης, και πάμε προς την αφαίρεση. Περνούμε στο πρόσωπο και αριστερά υπάρχουν κρύσταλλοι χαλαζίου, ώστε η τελική εικόνα να ***αποκαλύψει*** βολικά την "εικόνα του ζωγράφου". Ποια είναι λοιπόν η πορεία του ζωγράφου από το συγκεκριμένο, δηλαδή το αρχικό κορίτσι, προς το αφηρημένο; Αλλά και από άλλες εικόνες προσώπων —αυτό το διαπίστωσα αργότερα— που έχουν την ίδια στάση δισταγμού, αμηχανίας. Υπάρχει και η ***Λουόμενη*** (1967-1974), ένα γυμνό στην ίδια στάση αμηχανίας, και το πώς προέκυψε αυτή η παραμόρφωση. Η αφορμή, το ξεκίνημα ήταν κάποια φωτογραφία, που όμως παραμορφώθηκε σε μήκος — και εδώ είχα υπόψη μου τον Modigliani, που προτείνει τέτοιες μορφές, και η στάση είναι και πάλι αυτή της αμηχανίας, της συστολής.»

Η δεύτερη γνωριμία με το έργο του Κάρολου Τσίζεκ είναι με τη γραφιστική του διάσταση. Λέγεται ότι είναι περισσότερο γνωστός γι' αυτό το γραφιστικό ύφος, που εμπεδώθηκε μέσα από τις επιμέλειες εκδόσεων αλλά και τον σχεδιασμό των εξωφύλλων της ***Διαγωνίου.*** Θεωρώ τον εαυτό μου μαθητή του στον συγκεκριμένο τομέα, χωρίς ταυτόχρονα να μπορώ να ισχυριστώ ότι πραγματικά τον μελέτησα σε βάθος. Ας πούμε ότι —κυρίως για την επιμέλεια εντύπων— προτίμησα να ακολουθήσω λύσεις που εκείνος έδινε σε αντίστοιχα ζητήματα, αντί να επιλέξω δρόμους που η περιρρέουσα τυπογραφία άφηνε ανοιχτούς. Αν μπορούσα να επισημάνω ένα κεντρικό χαρακτηριστικό του ύφους και των πρακτικών του, τότε αυτό θα ήταν η καίρια και συνετή επιλογή ανάμεσα σε πολλές δυνατότητες που προσφέρονται, ώστε το αποτέλεσμα να χαρακτηρίζεται από δύο θεμελιακές αρετές του design ταυτόχρονα: τη «χρησιμότητα» και την «καλαισθησία». Η ***αρμονία*** προέκυπτε από τον εύστοχο συσχετισμό των μαζών και από την απουσία περιττών κοσμήσεων και δεξιοτήτων. Από μια μαστοριά στον έλεγχο του ιδεατού κόστους του ***χώρου,*** εντέλει από μια βαθιά αλλά και εμπνευσμένη αίσθηση της οικονομίας, με την κυριολεκτική σημασία του όρου. Ταυτόχρονα, ήταν ορατή η συνειδητή απαγκίστρωση από καθιερωμένες και "συντηρητικές" εμμονές της τυπογραφίας και η υιοθέτηση μιας στάσης που έδειχνε να τη διατρέχει ο μοντερνισμός, ίσως και το Bauhaus. Συνέβαλε έτσι στην εγκαθίδρυση μια νέας δεοντολογίας της τυπογραφίας και της γραφιστικής.

«Στο σπίτι είχαμε τσέχικα βιβλία πολύ καλής ποιότητας, λόγω εξαιρετικής παράδοσης της τυπογραφίας στην Τσεχία. Άρχισα πρώτα να αγαπώ τα βιβλία ως αντικείμενα και μετά ως περιεχόμενο, ώστε αργότερα ήθελα κι εγώ να κάνω κάτι ανάλογο. Έτσι προέκυψε και η εξαιρετική σελιδοποίηση του βιβλίου ***Ο ζωγράφος Κά-***





Γυναίκα, **1946**
Σχέδιο με μολύβι
19,5x13 εκ.

ρολος Τσίζεκ, που ήταν το πρώτο που επιμελήθηκα συνειδητά και σχολαστικά στις Εκδόσεις Διαγωνίου. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος ήταν ο πρώτος συγγραφέας της Θεσσαλονίκης που κατάλαβε πως ένα βιβλίο ή ένα περιοδικό χρειάζεται να έχει έναν επιμελητή. Μέχρι τότε, το καλύτερο που μπορούσαν να ελπίζουν ένας συγγραφέας ή ένας εκδότης ήταν ένα καλό τυπογραφείο.

Σταθμός υπήρξε το πρώτο τεύχος του περιοδικού ***Διαγώνιος***. Η εικονογράφηση του εξωφύλλου ξεκίνησε από ένα ***σχήμα*** που κατέληξε να γίνει ***σήμα***. Από το συγκεκριμένο και πάλι —η αφετηρία ήταν λεπτομέρεια του χάρτη περί τη Διαγώνιο— μέχρι το αφηρημένο, το σήμα δηλαδή, που κατέληξε να συνοδεύει όλες τις εκδόσεις της ***Διαγωνίου***. Στην ***Αρχιτεκτονική*** γράφτηκε τότε ένα ιδιαίτερα επαινετικό άρθρο για ένα μικρό φυλλάδιο μόλις δεκαέξι σελίδων, που ήταν η πρώτη ***Διαγώνιος***, τίποτε πραγματικά σπουδαίο δηλαδή.»

Πώς έρχεται όμως ο Κάρολος Τσίζεκ στα χωράφια των μολυβιών, των πινέλων, της ζωγραφικής και του σχεδιασμού όταν όλη του η παιδεία βρίσκεται στις γλώσσες, στα γράμματα, στη λογοτεχνία, στις μεταφράσεις, στην ποίηση; Ήταν δύο "σφαίρες" προορισμένες να συνυπάρξουν —όπως και σε άλλους καλλιτέχνες εξάλλου—, ήταν προϊόν κάποιων συμπτώσεων ή κάποιων συναντήσεων, μήπως η συνάντηση με τον Πεντζίκη, ο οποίος, πλην του επαγγέλματός του τού φαρμακοποιού, υπήρξε ***και*** λογοτέχνης ***και*** ζωγράφος; Θα μπορούσε άραγε να είχε υπάρξει Κάρολος Τσίζεκ μόνο γραφίστας ή Κάρολος Τσίζεκ μόνο λογοτέχνης; Κατά πόσον, πέρα από αυτό που μπορούμε να ονομάζουμε ταλέντο, "χάρισμα", η στάση, οι επιλογές και εντέλει το προϊόν, το "έργο", είναι αποτέλεσμα μάθησης και μαθητείας, παιδείας ή εκπαίδευσης, και κατά πόσον είναι αποτέλεσμα προσωπικού ***στοχασμού***; Δεν έρχομαι βεβαίως να αμφισβητήσω το γεγονός πως όλοι μας από κάπου καταγόμαστε και σε κάποιους — ανθρώπους ή καταστάσεις— ανάγουμε ή οφείλουμε την παιδεία και τις δεξιότητές μας, έχω όμως την εντύπωση, τολμώ να πω την πεποίθηση, πως το είδος και η ποιότητα του ***έργου*** και της ***στάσης*** του Τσίζεκ οφείλονται σε προσωπικό, ενδελεχή, συνεπή αλλά ίσως και αβίαστο στοχασμό. Μόνον αυτός θα μπορούσε ή μπόρεσε να έχει ως καρπό τη διαχρονικότητα των επιλογών και μιας στάσης που, με άλλα λόγια, προβάλλουν απολύτως ακλόνητες.

«Από μικρό παιδί και ώς την εφηβεία είχα αρχίσει να ζωγραφίζω αρκετά καλά. Είχαμε έρθει στη Θεσσαλονίκη όταν ήμουν επτά χρονώ, στο Δημοτικό κάναμε ασκήσεις ιχνογραφίας, αργότερα στο Γυμνάσιο σχέδιο και ζωγραφική.

Σπούδασα φιλοσοφία στο Ιταλικό Σχολείο, όπου φοιτούσα. Είχαμε έναν εξαιρετικό Ιταλό καθηγητή της Ιστορίας της Φιλοσοφίας, τον Bruno Lilli, με τον οποίο μάθαμε αρκετή φιλοσοφία, πολύ περισσότερη από ό,τι αργότερα στο πανεπιστήμιο. Στο πανεπιστήμιο πάντως,

που ήταν της φασιστικής περιόδου, είχαμε ωστόσο και πολλούς προοδευτικούς καθηγητές.

Δεν ζωγράφιζα και πολύ κατά τη διάρκεια του πανεπιστημίου — αντίθετα με αργότερα βεβαίως. Μετά από πολλά χρόνια, ξαναβρήκα τον Bruno Lilli στην Perugia και του έδειξα το βιβλίο ***Ο ζωγράφος Κάρολος Τσίζεκ***, οπότε και παρατήρησα την αντίθεση των γενεών. Τον ξένισε ο μοντερνισμός μου· ο Lilli ήταν της ακαδημαϊκής σχολής. Τέχνη δεν σπούδασα. Ορισμένα πρότυπα ίσως να υπήρχαν, αλλά δεν ακολούθησα κάποιο πρότυπο, κάποιο παράδειγμα, μόνος μου, εμπειρικά, προχώρησα. Προσπαθούσα αυτό το χάος που δημιουργούν τα αισθήματα να το βάλω σε κάποια τάξη με τη βοήθεια της γεωμετρίας. Όντως, η διασταύρωση με τον Πεντζίκη παίζει σημαντικό ρόλο για τα μετέπειτα· είναι κατά κάποιον τρόπο εναλλακτικός ή περιθωριακός, εν πάση περιπτώσει απρόβλεπτος, και η αναγνώριση από μέρους του εμψυχώνει και παρέχει μιαν ευπρόσδεκτη αυτοπεποίθηση μέσα στο γενικότερο κλίμα της εποχής, που είναι πολύ συντηρητικότερο.

Τελικά, ***διαλέγει*** κανείς —νομίζω, εγώ έτσι ξεκίνησα—, ***καταλαβαίνει*** κανείς, τι ***είναι*** ικανός να κάνει και τι ***δεν είναι*** ικανός να κάνει. Όταν το καταλάβει αυτό, αρχίζει να βρίσκει τον δρόμο του.

Στο σχολείο με βάλανε να σχεδιάσω σε μεγάλο σχήμα ένα άγαλμα. Αδύνατο να το καταφέρω, δεν θα μπορούσα φυσικά έτσι να είχα περάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών. Γι' αυτό και έλεγα και αργότερα, για το γράψιμο ας πούμε, ή για την ποίηση: Προσπάθησε να ***μην*** νομίζεις ότι ξέρεις κάτι. Δεν ξέρεις ***τίποτε***, αλλά ***βρίσκεις***. Αυτό που είσαι ικανός να κάνεις και το κάνεις, αυτό και μόνον είναι μία καλή αρχή. Άλλο πράγμα που διαπίστωσα επίσης είναι ***να μην βιάζεις*** ούτε τη γλώσσα όπως ο Καζαντζάκης ούτε την καλή ζωγραφική, τις εικαστικές τέχνες, αλλά να καταλαβαίνεις ότι ***αυτά έχουν μιαν αυτοδυναμία***. Και πρέπει να αντιληφθείς την ώρα που δουλεύεις όχι τόσο πολύ ***μόνο*** αυτό που θέλεις να κάνεις αλλά ***πού*** σε οδηγεί η ίδια η δουλειά, ***το ίδιο το έργο***. Δηλαδή, ξεκινάς να γράψεις ένα ποίημα και σου βγαίνει κάτι άλλο, πρέπει να είσαι ικανός να εκτιμήσεις την ***εσωτερική δύναμη*** που έχει το ίδιο το εικαστικό έργο, και να την ιχνηλατήσεις, και να αναρωτηθείς ***πού με οδηγεί αυτό***· όταν το καταλάβεις, αρχίζεις να ψάχνεις και για τα στοιχεία που μπορούν να την εκφράσουν καλύτερα.

Εκ των υστέρων, βλέποντας τη δουλειά μου, αντιλήφθηκα ότι ένα μεγάλο μέρος το έκανα εντελώς υποσυνείδητα, όχι λογικά σκεπτόμενος, και μόνον πολύ αργότερα κατάλαβα τι πράγματι έκανα· έτσι, διαπίστωσα, ας πούμε, το χαρακτηριστικό της αμηχανίας, που είναι ένα μέρος του χαρακτήρα μου. Από το ***Παιδί*** μέχρι τη ***Λουόμενη*** και ως τη ***Γυναίκα που το ένα χέρι της πιάνει το άλλο***. Αυτή η τελευταία είναι μια υπαρκτή καθηγήτρια που τη δούλεψα από μια φωτογραφία και άρχισα τη σχηματοποίηση σε λεπτομέρειες, κυρίως στα χέρια· και βλέπεις ξαφνικά ότι εντελώς υποσυνείδητα τα δύο δάχτυλα σχηματίζουν δύο μπούτια, δηλαδή είναι μια ερωτική παραπομπή που λειτουργεί άλλη μια φορά εντελώς υποσυνείδητα.»

Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, σε μια πρόσφατη (Μάρτιος 2012) ομιλία του, χαρακτήρισε την ποίηση του Κάρολου Τσίζεκ "παραδοσιακή", επισημαίνοντας μάλιστα μιαν αντίφαση ανάμεσα στη φόρμα της και στη φόρμα των εικαστικών του πλευρών. Χωρίς να διαθέτω τα απαιτούμενα εργαλεία για να την προσεγγίσω φιλολογικά, έχω ωστόσο την εντύπωση πως οι δομικές και μορφολογικές του επιλογές, καθόλου παραδοσιακά επιστρατευμένες, δρουν —αντίθετα— εντελώς νεωτερικά, με τρόπο ευθέως ανάλογο με τη "γεωμετρία" των εικαστικών του διαδρομών. Και ότι προστρέχει στη συνδρομή αναγνωρίσιμων δομών και κανόνων, με σκοπό να βάλει σε τάξη, όπως είπε και ο ίδιος για τα εικαστικά του, τον ψυχισμό του, που εκδηλώνεται εδώ με μεγαλειώδη επίδοση σε συναισθηματικό και συγκινησιακό πλούτο, διά μέσου μάλιστα θεαματικής ***μαστοριάς*** στην ποιητική "κατασκευή".

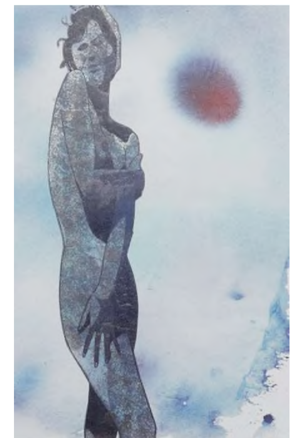
Δεν είμαι σε θέση να τοποθετηθώ απέναντι στο συγγραφικό και μεταφραστικό έργο του Κάρολου Τσίζεκ, που ωστόσο είμαι σίγουρος πως τροφοδοτεί υποδορίως το εικαστικό του. Σταματώ περισσότερο στην πολυγλωσσία του (την κυριολεκτική), στην οποία τείνω να αναγνωρίζω ένα προνόμιο και ένα κλειδί μαζί. Για γνώση, για περιέργεια, για συσχετισμούς, για συγκρίσεις, για διέγερση και για εγρήγορση αλλά και ταυτόχρονα για διαρκή αυτογνωσία μεγεθών και μέτρων. Για διόδους ανάμεσα σε πολιτισμούς και για μια ροϊκή διαπίδυση και απορρόφηση κεκτημένων και ανακαλύψεων από ποικίλες προελεύσεις και πηγές. Για μια διαρκή εσώτερη ζύμωση, που οδηγεί σε νηφαλιότητα, σε σύνεση αλλά και σε πυγμή.

Τσέχοι γονείς, γέννηση στη Brescia, πίσω στην Τσεχία, οριστική εγκατάσταση στην Ελλάδα, τρεις μητρικές γλώσσες από τρεις διαφορετικές γλωσσικές οικογένειες — σλαβική, λατινική, ελληνική. Μήπως και αυτή, ανάμεσα σε άλλες, είναι μια εξήγηση για τους τόσο ανοιχτούς ορίζοντες που διαμόρφωσαν έναν τόσο πολυδιάστατο και παραγωγικό δημιουργό, έναν κεφαλαιώδους σημασίας πνευματικό άνθρωπο της Θεσσαλονίκης, έναν ευγενή των χαμηλών τόνων, της αυτογνωσίας αλλά και του ανεξίτηλου ίχνους;



Το βιβλίο
Ο ζωγράφος
Κάρολος Τσίζεκ
Εκδόσεις Διαγωνίου
Σειρά Τέχνης 3
Θεσσαλονίκη 1976

Λουομένη, **1967,1974**
μονοτυπία-σχέδιο
28x18 εκ.













Αυτοπροσωπογραφία, 1948



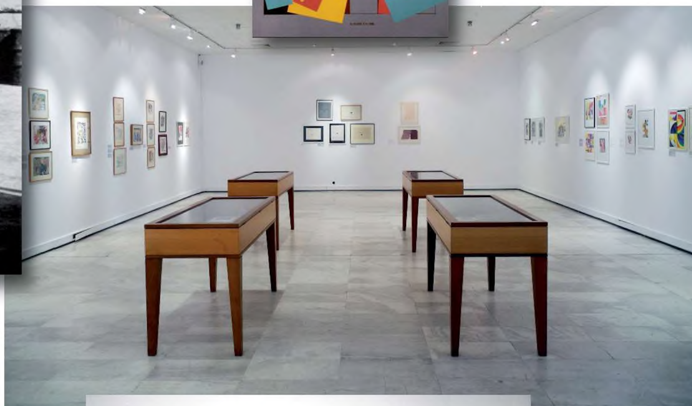
Στην ακτή της Περαίας ή του Μπαξέ, Μεσοπόλεμος, ο μικρός **Carel**, στην αγκαλιά της Άννας και έχοντας στη δική του αγκαλιά το "εργαλείο" μπάνιου της εποχής, τη σαμπρέλα, απαθανατίζεται δίπλα στον πατέρα του με το ψαθάκι και το κατοικίδιο της οικογένειας. Τεχνικός σε εργοστάσιο καλτσοποιίας, ο Φράντισεκ Τσίζεκ μεταναστεύει από τη νότια Βοημία της Τσεχοσλοβακίας στην **Brescia** της Ιταλίας, όπου του προσφέρεται το ανάλογο πόστο και όπου γεννιέται ο Κάρολος το **1922**. Στα έξι του εικονίζεται σοβαρός και αμήχανος ως συνήθως, έχοντας ήδη ως εφόδιο δύο μητρικές γλώσσες, τα τσέχικα και τα ιταλικά. Την τρίτη, την ελληνική, θα αρχίσει να την αφομοιώνει από την επόμενη κιόλας χρονιά, όταν ο Φράντισεκ και η Άννα τον φέρνουν στη Θεσσαλονίκη, άλλη μια φορά για λόγους επαγγελματικούς. Από το **1929** μεγαλώνει πλέον ως τρίγλωσσος Έλληνας, σπουδάζοντας ωστόσο στο Ιταλικό Σχολείο και αρχίζοντας από μικρός κιόλας να δείχνει την κλίση του προς το σχέδιο, τη ζωγραφική και τις κατασκευές, ενώ η μοιρασμένη καταγωγή του τού ανοίγει ορίζοντες ασυνήθιστους και πολλαπλούς. Από το **1939** βρίσκεται στο πανεπιστήμιο σπουδάζοντας φιλοσοφία και αρχαιολογία, ενώ η ζωγραφική του ωριμάζει ανεξάρτητα από τις σπουδές του αλλά ίσως περισσότερο συναρτημένη με τις παρέες του. Σβορώνος, Κιτσόπουλος, Πεντζίκης, Σαχίνης, Παπαδόπουλος, η ομάδα που ιδρύει τον ιστορικό ***Κοχλία*** και στον οποίο συμμετέχει ο Τσίζεκ με κείμενα και μεταφράσεις: αυτό είναι το σύμπαν του νέου Κάρολου Τσίζεκ την εποχή εκείνη, όταν οι ανησυχίες του διατυπώνονται με σουρεαλιστικού, κυβιστικού ή και αφαιρετικού τύπου έργα, ταυτόχρονα με μεταφράσεις από έργα Ιταλών ή Τσέχων ποιητών και πεζογράφων. Μετεκπαιδεύεται σε ιταλικά πανεπιστήμια, αποφεύγει να βρεθεί στη μεταπολεμική κομμουνιστική Τσεχοσλοβακία, ως ακόμη Τσέχος υπήκοος, διδάσκει ιταλική γλώσσα και λογοτεχνία στο Ιταλικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και απολαμβάνει τις μακρές διακοπές του εκπαιδευτικού, μεταξύ άλλων και με αποδράσεις προς τη Νέα Κρήνη, όπου το **1945** εικονίζεται με τις φίλες και μαθήτριές του αδελφές Ζαρφιτζιάν και τη Λουίζα Σιραμπιάν. Ο καλλιτεχνικός και λογοτεχνικός κύκλος του Πεντζίκη τον φέρνει σε επαφή με τον ανατρεπτικό, για τη δεκαετία του '50, Ντίνο Χριστιανόπουλο, που του δίνει την ευκαιρία να εκδηλωθεί ως γραφίστας, καθώς του αναθέτει την επιμέλεια της ***Διαγωνίου*** και των εκδόσεών της. Η ευρυμάθεια, οι πολυεδρικές ευαισθησίες και οι ευρείς ορίζοντες του Κάρολου Τσίζεκ τον αναγορεύουν γρήγορα σε κορυφαίο σχεδιαστή και επιμελητή εκδόσεων, χωρίς ωστόσο να μειώσουν την ταπεινοφροσύνη με την οποία διαχειρίζεται όλα τα πεδία που τον απασχολούν και στα οποία καταθέτει ποιοτικό και πρωτότυπο έργο. Το ύφος Τσίζεκ εγκαθιδρύει πρότυπο προς μίμηση, ενώ εκείνος συνεχίζει τη ζωγραφική, τις μεταφράσεις, τις τεχνοκριτικές και επεκτείνεται, όψιμα αλλά μεστά και ρηξικέλευθα, σε μια ποίηση κυριολεκτικά ευθέως ανάλογη με τη ζωγραφική του, ιδιαίτερα μάλιστα καθόσον και οι δύο διατυπώνονται ως ερωτικές,







Από τη μεγάλη αναδρομική έκθεση στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Μάρτιος-Απρίλιος 2012







Μεταφράσεις Ιταλών ποιητών μαζί με τη Μαριέτα Καραγιάννη. Εκδόσεις Μπιλιέτο, 2011



Με τη σύζυγό του Μαριέττα Καραγιάννη, επίσης ζωγράφο και ποιήτρια, και τον Απόστολο Καρούλια, στα εγκαίνια της έκθεσης του «Άγνωστου Φωτογράφου» το 1999



μέσα από δομικά επινοήματα που φανερώνουν σπάνια μαεστρία. Διακρίσεις και βραβεύσεις έργων του παραμένουν ήσσονες του δικού του επιπέδου, με εξαίρεση την τιμή που του αποδόθηκε το 2002 στην Πράγα με την απονομή του Βραβείου Masaryk, ως αναγνώριση της συμβολής του στην πολιτιστική εικόνα της πατρίδας του στο εξωτερικό. Ως πνεύμα σε διαρκή εγρήγορση, ο Κάρολος Τσίζεκ επίσης αντιλήφθηκε από πολύ νωρίς τη σημασία του ρόλου της φωτογραφίας στις τέχνες και την αξιοποίησε ποικιλοτρόπως αλλά και ακραιφνώς. Αυτοφωτογραφίζεται στον καθρέφτη του υπουργείου Εξωτερικών της Τσεχίας αλλά και έχει εκθέσει πλειστάκις φωτογραφίες του στη «Διαγώνιο», ανάμεσα σε άλλες, και τη συγκλονιστική φωτογραφία της πρώτης συζύγου του Κορίνας στα Λιμενάρια της Θάσου τη δεκαετία του '60 ή εκείνη των Κυκλάδων αργότερα. Το ενδιαφέρον του τον ωθεί να διασώσει και ένα σύνολο αρνητικών μεγάλου σχήματος του Μεσοπολέμου, άγνωστου μεν πλην εξαιρετικού φωτογράφου, πιθανόν μέλους της φιλικής του ιταλογερμανικής οικογένειας Vernazza, που επί Κατοχής εγκατέλειψε τη Θεσσαλονίκη. Το σύνολο αυτό εκτέθηκε στη Φωτογραφική Συγκυρία του 1999 και αξίζει να του αφιερωθεί ειδική έκδοση.

Το μέγεθος της καλλιτεχνικής οντότητας του Κάρολου Τσίζεκ άργησε να συναντήσει την επικοινωνιακή διάσταση που του αξίζει. Η δωρεά του συνόλου του έργου του στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, με τη μεγάλη αναδρομική έκθεση που την παρουσίασε, είναι το επιστέγασμα μια πορείας που δεν μας απασχόλησε ακόμη τόσο όσο θα μας απασχολήσει στο μέλλον. ■

Το μέλλον ίσως προσπαθεί να διακρίνει ο Κάρολος Τσίζεκ στη φωτογραφία (1985;) του φίλου του Απόστολου Καρούλια.



της **ΘΟΥΛΗΣ ΜΙΣΙΡΛΟΓΛΟΥ**
Ιστορικού της Τέχνης,
Επιμελήτριας Εκθέσεων και Συλλογών του
Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Ο ζωγράφος Τσίζεκ

στη συνέχεια της πρώιμης γραφιστικής παράδοσης στην Ελλάδα

Ο ζωγράφος Τσίζεκ. Λάθος, και όχι τόσο για άλλο λόγο, παρά γιατί ο Κάρολος Τσίζεκ έχει πολλές ιδιότητες, τις οποίες, αν δεν γνωρίζατε, ήδη ανακαλύπτετε στο τεύχος αυτό.

Ο Τσίζεκ ξεκινά να ζωγραφίζει μικρός. Σωστό. Ξεκινά να ζωγραφίζει, για την ακρίβεια να αποτυπώνει αυτοσχέδια και αυτοδίδακτα όψεις γύρω του —από ένα τοπίο σε ένα νησί μέχρι αντικείμενα—, για να ανακαλύψει τον κόσμο.

Ο σχολαστικός Ντίνος Χριστιανόπουλος έχει κάνει μια ειδολογική ταξινόμηση του έργου του Τσίζεκ, διακρίνοντας την εικαστική παραγωγή του σε σχέδια (1940-1966), μονοτυπίες και κολλάζ από μονοτυπίες (1966-1985), και σε γραμμικά σχέδια και έργα μικτής τεχνικής (1985 και εξής).[1]

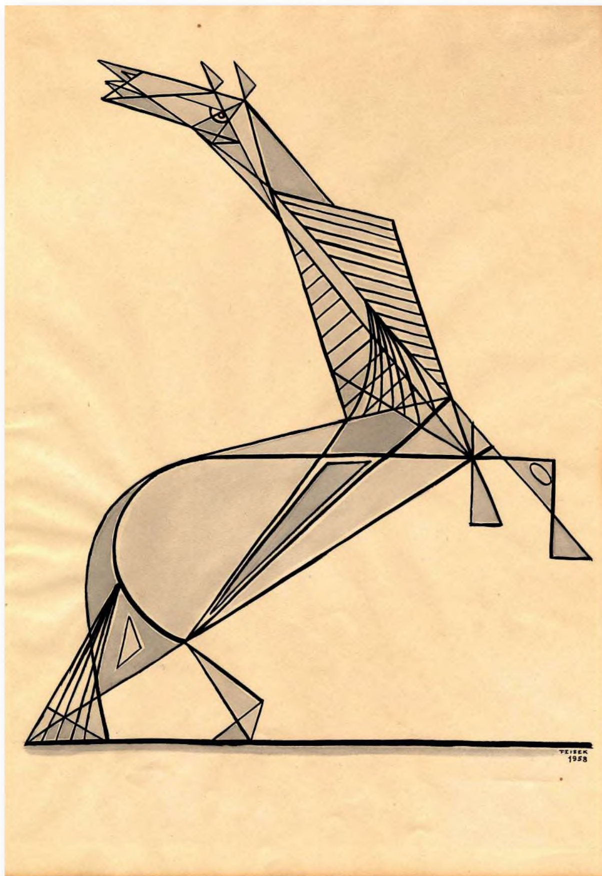
Εδώ ωστόσο χρειάζεται να δώσουμε μια άλλη διάσταση αυτής της καλλιτεχνικής παραγωγής, που ίσως ανταποκρίνεται περισσότερο στο περιεχόμενο και στις ουσιαστικές ποιότητες της συγκεκριμένης δουλειάς του δημιουργού. Στο πλαίσιο αυτό, ο Κάρολος Τσίζεκ ***ζωγραφίζοντας ανακαλύπτει τον κόσμο, και ειδικά τον κόσμο του.*** Πιο σωστά, θα λέγαμε: σχεδιάζει.

Κι από κει θα ξεκινήσω: ο Τσίζεκ, στα πρώτα του έργα, πολύ χαρακτηριστικά, σχεδιάζει. Χαράσσει κανάβους, συνθέτει διευρυμένα εικονιστικά σύνολα, κατασκευάζει δομές: το πεπλατυσμένο αρχαϊκό κεφάλι μετατρέπεται σε μεταλλικό κιγκλίδωμα, στη μέση τοποθετείται ανδρικό κεφάλι όπου συναιρούνται μοντιλιανικά στοιχεία με χαρακτηριστικά της αγιογραφίας, και παραδίπλα κυβικές δομές χαλαζία. Αντίστοιχα, το περίγραμμα μιας στάμνας μετατρέπεται επίσης σε κιγκλίδωμα και, μαζί με προοπτικές βραχύνσεις, συνδυάζεται με φυτικά και άλλα μοτίβα. Αλλού, γυναικεία μορφή σε πολλές παραλλαγές συντίθεται από γεωμετρίζοντα στοιχεία και το ά-λογο αποδίδεται μέσα από κυβιστικές, γεωμετρικές πάντως φόρμες. Αυτά από τα τέλη της δεκαετίας 1940 και στη δεκαετία 1950.

Ακολουθούν πολλές μονοτυπίες και κολλάζ, που ενμέρει εμπνεύστηκε από τη δουλειά του στο τυπογραφείο — κι αυτό είναι ιδιαιτέρως σημαντικό. Εκεί ο Τσίζεκ



Στάμνα στο παράθυρο, 1942 (χρωματιστά μολύβια)
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ



Άλογο σε ανάταση, 1958 (τέμπερα)
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ

διερευνά νέες τεχνικές, που θα του επιτρέψουν να αντιμετωπίσει όχι μόνο διαφορετικές τεχνοτροπίες, τρόπους δηλαδή απεικόνισης, αλλά και νέους τρόπους αντίληψης για τα θέματά του και για την ίδια την καλλιτεχνική αναπαράσταση. Εκεί η διερεύνηση της λειτουργίας του χρώματος και της σύνθεσης του προσφέρει νέες εικαστικές οπτικές, αφηρημένες και εν πολλοίς πειραματικές.

Με μια πιο ελεύθερη χρήση των μέσων του, βασικά δηλαδή μέσα από την απελευθέρωση του τυχαίου και την αποδέσμευση της φαντασίας, παράγει λυρικά σύνολα, που δεν παραπέμπουν πάντα σε σαφή εικονιστικά μοτίβα, αλλά συνθέτουν αφηρημένους κατά βάση κόσμους, όπου η καλλιτεχνική ελευθερία είναι μεγάλη, δεν παύει όμως να αποτελεί εργαλείο κατασκευής μιας νέας καλλιτεχνικής οπτικής· η οπτική αυτή, που έχει τις ρίζες της στους τεχνικούς (τυπογραφικούς) πειραματισμούς, θεωρώ ότι οδηγεί προς τη συγκρότηση του καλλιτεχνικού του σύμπαντος, το οποίο —παρά τις μορφολογικές διαφορές σε σχέση με το γραφιστικό του έργο— δεν απέχει ιδιαίτερα σε επίπεδο εικαστικής αντίληψης. Κι αυτό με την έννοια ότι εξακολουθεί να είναι βασικά συνθετικό: στα έργα αυτά συνθέτει δομικά τα στοιχεία των εικόνων, αλλά ταυτόχρονα συνταιριάζει τον ακριβή σχεδιασμό με την αποδεσμευμένη φαντασία.[2]

Χονδρικά, στη δεκαετία του 1980 το κολλάζ επιτείνεται, καθώς ενισχύει αφενός την αυτοδίδακτη τάση του, αφετέρου την εγγενή του κλίση προς την κατασκευή πιο δομημένων συνθέσεων. Εκεί η χαρά του κόψε-ράψε, της σύνθεσης δηλαδή εικονιστικών μοτίβων και γεωμετρικών συνθέσεων, εξακολουθεί να καθοδηγεί τη μορφοποίηση του πιο εξατομικευμένα δικού του καλλιτεχνικού ιδιώματος, που βρίσκει την πιο ολοκληρωμένη μορφή του στο γραφιστικό, δηλαδή στο εφαρμοσμένο έργο. Η χρήση φωτογραφιών, εικόνων και εικονιστικών σε κάθε περίπτωση λεπτομερειών, σε συνδυασμό με τα γεωμετρικά, αφηρημένα μοτίβα, είναι εξίσου χαρακτηριστική πτυχών του καλλιτεχνικού ιδιώματος του Κάρολου Τσίζεκ.

Όλα αυτά συναιρούνται στο εφαρμοσμένο έργο του, που, παρά την πολλαπλότητα των μέσων, καταλήγει να συνοψίζει το ύφος του και να κατακυρώνει τις στυλιστικές του επιλογές. Και εκεί εδράζεται το βασικό επιχείρημα του κειμένου, που δεν είναι άλλο από τη ***συναίρεση της εικαστικής-ζωγραφικής του αντίληψης με την εφαρμοσμένη***, γεγονός που δεν συμβαίνει αναγκαστικά ***και*** σε μορφολογικό επίπεδο, αλλά σίγουρα σε νοητικό. Με άλλα λόγια, το εικαστικής προέλευσης έργο του Τσίζεκ λειτουργεί ως εργαλείο για την εφαρμοσμένη παραγωγή του, και υπό την έννοια αυτή τα όρια μεταξύ τους είναι αδιαχώριστα· σε κάθε περίπτωση, τα δύο πεδία αλληλοτροφοδοτούνται. Από την άποψη αυτή, ο Τσίζεκ βρίσκεται ***στη συνέχεια μιας σημαντικής παράδοσης, όπου οι γραφιστικές εργασίες προέκυπταν και διαμορφώνονταν από ζωγράφους.***

Κι αν ο ίδιος κρατάει το χειροποίητο των ζωγράφων-πρωτογραφιστών, καθώς και τις ζωγραφικές ποιότητες στο γραφιστικό του έργο, προσθέτει μέσα από την πρωτότυπη ματιά του ένα εξαιρετικό χαρακτηριστικό: ***διατηρεί πάντα τον ενθουσιασμό του για την εικόνα***, εικονιστική και μη,

αφηρημένη, γεωμετρική ή άλλη, και κατορθώνει να συνδυάζει τον ενθουσιασμό του για τα μέσα που ανακαλύπτει εμπειρικά με πιο συστηματοποιημένες προσεγγίσεις, αυτές που προσιδιάζουν στο εφαρμοσμένο έργο.

Αν εντέλει οι χαρούμενες γεωμετρικές αποδόσεις των εξωφύλλων και των πολλών σχετικών προσχεδίων, όπως αποκαλύπτονται πιο ενδεικτικά μέσα από το αρχείο που δώρισε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ταυτίζονται στις συνειδήσεις των αποδεκτών του έργου του με το πιο χαρακτηριστικό καλλιτεχνικό έργο του Τσίζεκ, εκεί φαίνεται ότι ενσωματώνεται, αξιοποιείται και —από μία άποψη— δικαιώνεται όλο του το «εικαστικό» έργο.

Και τα εισαγωγικά τώρα στο «εικαστικό» εξηγούνται επαρκώς: με την έννοια ότι ο Τσίζεκ, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι ζωγράφος με τη συμβατική έννοια, αλλά ίσως με την πιο ουσιαστική, μολονότι λιγότερο δεσμευμένη από εκείνη ενός καλλιτέχνη που είναι αποκλειστικά αφοσιωμένος στη ζωγραφική. ***Η ζωγραφική του είναι ζω-γραφική, δηλαδή είναι εκείνη που συντηρεί, αποκρυσταλλώνει και αποκαλύπτει την όρεξή του για ζωή μέσα από την τέχνη.*** Κοινώς, ο Τσίζεκ ζει «γράφοντας», και το δικό του «γράφω» περιέχει όλες τις πιθανές ερμηνείες του ρήματος: γράφει κυριολεκτικά (ακόμη και μεταφράζοντας), σχεδιάζει, ζωγραφίζει.

Φαίνεται ότι ο Τσίζεκ είναι όντως, όπως έχει πει ο Ηλίας Πετρόπουλος, ζωγράφος-σχεδιαστής ή το αντίστροφο· και ***στο έργο του η ζωγραφική (μαζί με τις μονοτυπίες κτλ.) βρίσκει εντέλει την πιο πρωτογενή της λειτουργία.*** Γίνεται αυτή που επιτρέπει στον δημιουργό να ανακαλύπτει νέους τρόπους οπτικής αντίληψης, να συνθέτει και να ανασυνθέτει, να μορφοποιεί εκ νέου τις όποιες συλλήψεις και τα συγκινησιακά ερεθίσματα, να προκαλεί νέες εικόνες, εφαρμοσμένες και μη.

Τα λόγια του ίδιου του Κάρολου Τσίζεκ το επιβεβαιώνουν: «Η ανεικονική τέχνη δεν με ενθουσιάζει. Αν από τη μια πλευρά η γε-

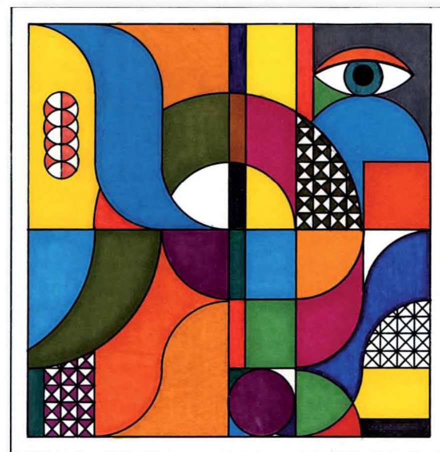


***Παιδί σε κήπο*, 1975 (μονοτυπία-κολλάζ)**
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ



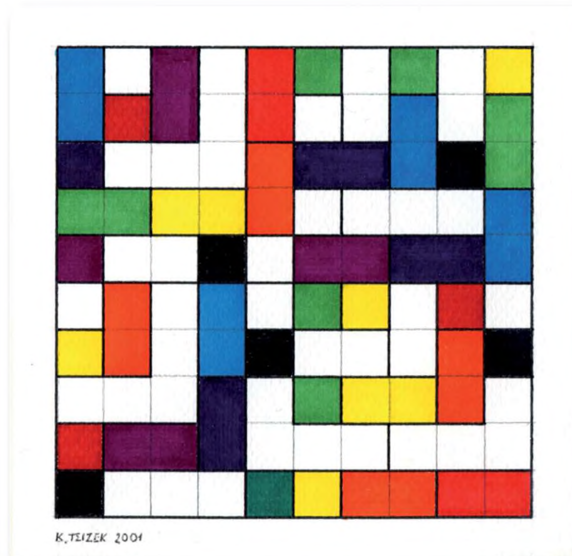
Δέντρο, 1980 (μονοτυπία)
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ

Χαϊμαλί, 1998 (μαρκαδόροι οινοπνεύματος)
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ





Γυναίκα με σκουλαρίκι, 1988 (κολλάζ, ζωγραφική, φωτογραφία)
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ

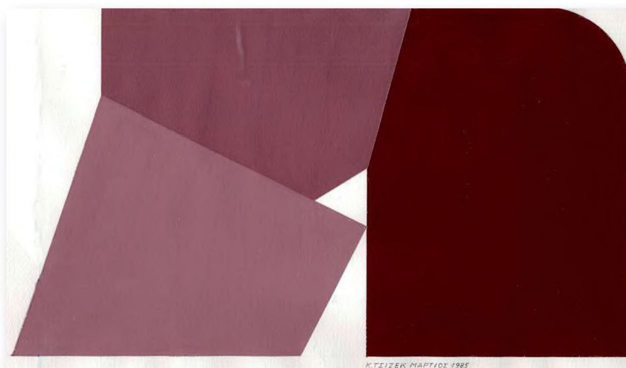


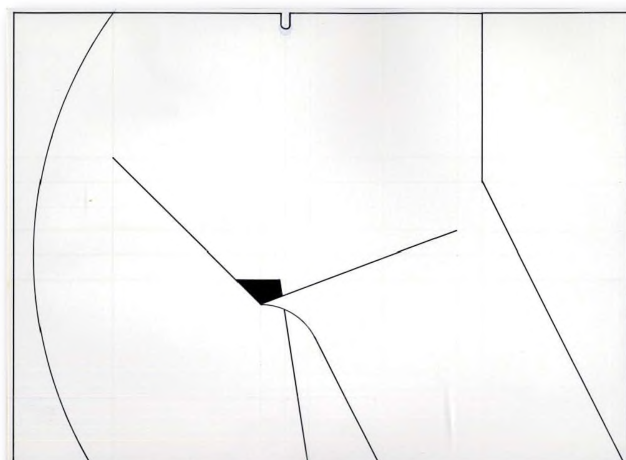
Μικρογραφία με χρωματιστά τετράγωνα, 2001
(μαρκαδόροι οινοπνεύματος)
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ

ωμετρία με βοηθάει να βάλω τάξη στη συγκίνηση, να την οργανώσω και να τη μορφοποιήσω, η συγκίνηση από την άλλη πλευρά πρέπει να επιφέρει σ' αυτή την τάξη το απροσδόκητο, να δημιουργήσει μέσα της κάτι το υποβλητικό ή το αλλόκοτο, που να αντιστρατεύεται τη λογική που εκμηδενίζει το μυστήριο. Πρέπει να μην μπορείς να προβλέψεις το τι θα ανακαλύψεις. Γι' αυτό και, από κάποια στιγμή και πέρα, αναγκάζομαι να παρακολουθήσω προσεκτικά τη φορά των πραγμάτων. Το έργο τέχνης, όπως και ένα φυτό, αναπτύσσεται από τα μέσα, κι αν η φόρμα του δεν έχει αυτή την εσωτερικότητα, αλλά είναι κατά κάποιο τρόπο απλώς επιβεβλημένη εξωτερικά, σα να γεμίζει ένα καλούπι, είναι και νεκρή. Στα σχέδιά μου, σχεδόν πάντα γραμμικά, προσπαθώ να δώσω στη γραμμή μια ένταση που άλλοτε αποκαλύπτει τους ρυθμούς του γυμνού γυναικείου σώματος κι άλλοτε υποβάλλει έναν αυτοτελή δυναμισμό. Προχωρώ συνήθως αφαιρετικά, καταλήγοντας σε ελάχιστες ουσιώδεις ευθείες και καμπύλες. Τα ζωηρά χρώματα θα ήθελα να δώσουν ένα μήνυμα χαράς».[3]

Αυτή η χαρά είναι που μένει και στα πιο πρόσφατα έργα του Κάρολου Τσίζεκ, που είναι κατά βάση έργα για εξώφυλλα και έντυπα. Δεν είναι εύκολο βεβαίως να ερμηνεύσει κανείς αυτή τη χαρά· αν το επιχειρούσαμε, τα κριτήρια θα ήταν πολλά και διαφορετικά: από μια εγγενή αισιόδοξη, παθιασμένη, φιλοπερίεργη και ερευνητική ιδιοσυγκρασία μέχρι ένα διευρυμένο πολιτισμικό υπόβαθρο, που εκκινεί από την ξένη καταγωγή του, την ευρωπαϊκή παιδεία του και την εκτεταμένη κουλτούρα του.

Όπως και να 'χει, αυτή ακριβώς η χαρά ανακινεί το ενδιαφέρον των νεότερων για το έργο του —και ειδικά των νεότερων γραφιστών—, χαρά που ταυτόχρονα είναι βαθιά ερωτική, όπως διαπιστώνεται και σε κομβικά έργα του παλιότερων δεκαετιών, αλλά και όπως προκύπτει από μια πιο στενή μελέτη του έργου του και της προσωπικότητάς του. Και γι' αυτήν τον ευχαριστούμε ιδιαίτερα. Όταν μάλιστα η χαρά αυτή προέρχεται από έναν δημιουργό που σήμερα συμπληρώνει ενενήντα χρόνια ζωής, τότε ***η ζωή αναδεικνύεται ως μια εξαιρετική δυνατότητα, ως κάτι που αξίζει κανείς να προσδοκά***, και γι' αυτό τον ευχαριστούμε ακόμη περισσότερο, ιδιαίτερα ***σήμερα.*** ■





Ερωτικό, **1985 (τέμπερα, όμπρα καμένη)**
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ

Ερωτικό, **1985 (γραμμικό σχέδιο με σινική μελάνη)**
Συλλογή Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Δωρεά Κάρολου Τσίζεκ

1. Βλ. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Ο ζωγράφος και γραφίστας Κάρολος Τσίζεκ», στον κατάλογο της έκθεσης *Κάρολος Τσίζεκ*, λ' Δημήτρια, Δήμος Θεσσαλονίκης - Δημοτική Πινακοθήκη, 15 Νοεμβρίου - 15 Δεκεμβρίου 1995, σ. 14-17.
2. Κάτι ανάλογο περιγράφει και ο ίδιος σε παλιό «Αυτοσχόλιό» του, σε συνέντευξη που παραχώρησε στην εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, 20 Νοεμβρίου 1967, και το οποίο εν μέρει αναδημοσιεύεται στο *Ο ζωγράφος Κάρολος Τσίζεκ*. Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Διαγωνίου [σειρά τέχνης 3] 1976, σ. 28-29.
3. Βλ. «Αυτοσχόλιο», στον κατάλογο της έκθεσης *Κάρολος Τσίζεκ*, λ' Δημήτρια, Δήμος Θεσσαλονίκης – Δημοτική Πινακοθήκη, 15 Νοεμβρίου – 15 Δεκεμβρίου 1995, σ. 33.

του **ΑΛΕΞΗ ΖΗΡΑ**
Κριτικού Λογοτεχνίας

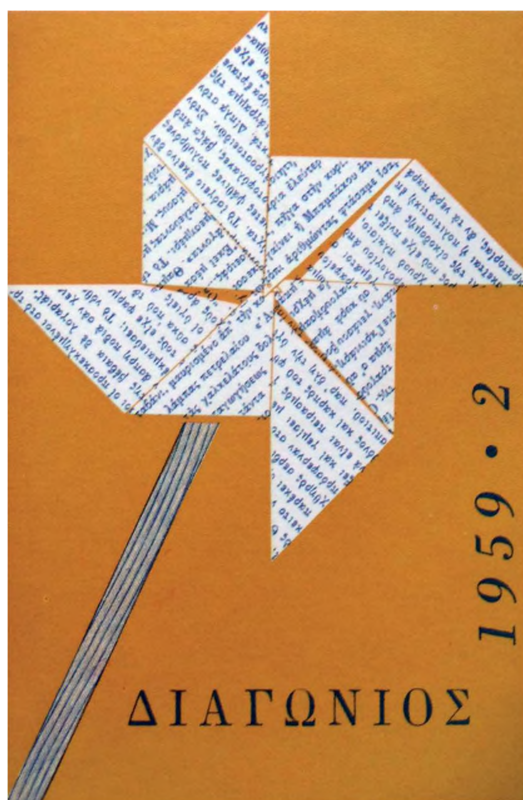
Και με σκέψη και με φαντασία

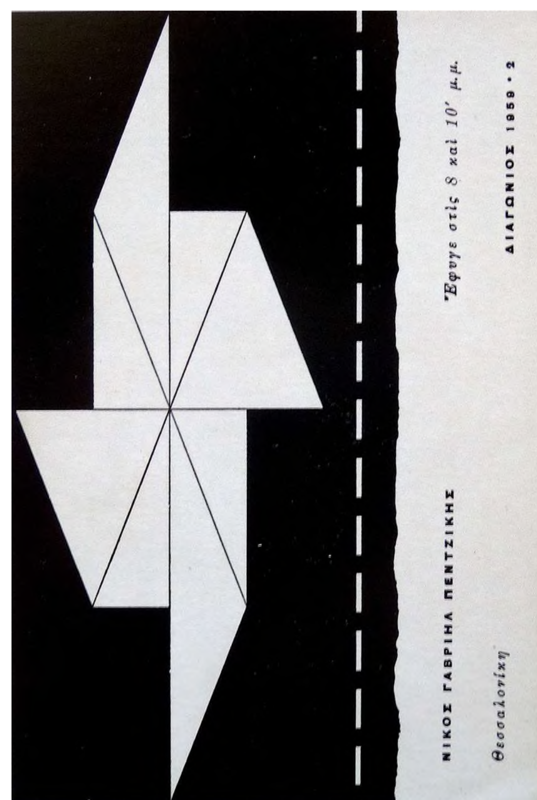
Σημειώσεις για τα εικαστικά και τα γραπτά του Κάρολου Τσίζεκ



***Γυναικείο πρόσωπο*, 1974**
Μονοτυπία, 30x20 εκ.

Ο Κάρολος Τσίζεκ είναι ένας πολυειδής της τέχνης: εικαστικός, ποιητής, πεζογράφος, μεταφραστής, καλλιτεχνικός επιμελητής εκδόσεων. Πολυειδής όμως πάντοτε μέσα στα συμφραζόμενα του μοντερνισμού, με τη σημείωση ότι γι' αυτόν η έννοια του μοντέρνου δεν κυριαρχείται μορφολογικά —όπως σε άλλους συνομηλίκους του— από την αφαίρεση, αλλά προκύπτει ως σύνθεση δυο ενδιάθετων (και μάλλον οργανικά ενδιάθετων, θα έλεγα) εναλλακτικών τάσεών του: του παραστατικού και του μη παραστατικού, του τυχαίου και του υπολογισμένου, του ρεαλιστικού και του συνειρμικού. Έτσι ώστε η φαντασία και η εξ αντικειμένου προφάνεια να διαδέχονται συνεχώς η μία την άλλη, τόσο στα εικαστικά όσο και στα γραπτά του έργα. Πράγμα που ενδεχομένως να σημαίνει —αν ισχύει η υπόθεση εργασίας που κάνουμε— ότι, στην περίπτωσή του, οι τεχνικές που ακολουθεί για να φτιάξει λ.χ. το εξώφυλλο ενός βιβλίου και οι τεχνικές που χρησιμοποιεί γράφοντας τα ποιήματα και τα πεζά του ωθούνται από κάτι βαθύτερο, από κάτι ιδιοσυγκρασιακό. Μια διάθεση εξόδου προς το απροσδιόριστο που την ίδια στιγμή παρασύρει τη μορφή του έργου, τη γλώσσα του, την προοπτική του στον χώρο, αλλά και ελέγχεται και τιθασεύεται από το σχήμα στα όρια του οποίου κινείται. Όσοι γνωρίζουν τις εικαστικές δημιουργίες, τα σχέδια και τις συνθέσεις του Τσίζεκ καταλαβαίνουν ίσως καλύτερα τι εννοώ, γιατί εκεί αυτή η διαρκής πάλη της θέσης-αντίθεσης, απροσδιόριστου-προσδιορισμένου, παραστατικού-φανταστικού, είναι πολύ πιο εμφανής. Η ίδια η γραφιστική τεχνική του είναι η γλώσσα του καλλιτεχνικού νοήματος που μας παρουσιάζει. Με τις γραμμές, τα χρώματα, τις σχηματοποιήσεις, τις προοπτικές. Ενώ στα κείμενά του, στα ποιήματά και στα πεζά, η τεχνική που ακολουθεί δεν έχει χωρίς άλλο την καθαρότητα της εικαστικής γλώσσας. Η ροή της αφήγησης του Τσίζεκ, με τις συνεχείς αναστροφές, τα πίσω-μπρος, τις μικρές και τις μεγάλες παρεκβάσεις, με το ενσυνείδητο ανακάτεμα του ευθύ και του πλάγιου λόγου και κυρίως με το ανακάτεμα των χρόνων, τους συνειρμούς που ο συγγραφέας τους αφήνει να τον τραβήξουν κάπου αλλού, μοιάζει περισσότερο από όσο νομίζουμε με ψηφιδωτό ή με κολλάζ που τα κομμάτια του ή τα μέρη του αλλάζουν θέσεις. Και δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι όλα





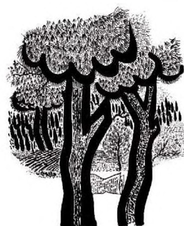
εντέλει συμβαίνουν σ' ένα διηνεκές παρόν. Όμως αυτό που θα ήθελα να υπογραμμίσω με όλα όσα προηγήθηκαν είναι πως γενικά σε ό,τι δημιουργεί ο Τσίζεκ το νόημα βρίσκεται στην κίνηση.

Αυτό το ζήτημα της κίνησης με είχε εντυπωσιάσει από παλιά, όταν έβλεπα τα εξώφυλλα της ***Διαγωνίου***, από τα πρώτα πρώτα ακόμα τεύχη της. Αλλά και τις εικαστικές επινοήσεις στα εξώφυλλα των ποιητικών συλλογών που έβγαζαν οι συνεργάτες της. Λόγου χάριν, η κυβιστική σύνθεση του πρώτου τεύχους που οργανώνει την προοπτική του χώρου, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο εξώφυλλο της ποιητικής συλλογής ***Χίλια Δέντρα*** του Γιώργου Ιωάννου, η ουροβόρος αγελάδα στην πρώτη συλλογή του Ντίνου Χριστιανόπουλου ***Η εποχή των ισχνών αγελάδων***, που κατά μια έννοια επαναλαμβάνει την κίνηση του ηρακλείτειου χρόνου, ο χάρτινος ανεμόμυλος, οι παχιές μαύρες γραμμές που δημιουργούν εσκεμμένες αντιθέσεις με τα πέριξ χρώματα, έτσι ώστε οι μεν γραμμές να εγκλωβίζουν και τα χρώματα να απελευθερώνουν τη φαντασία. Αυτό το μέσα-έξω, η ελευθερία και η δέσμευση, η λογική και το υποσυνείδητο, η πεταλούδα που προβάλλει μέσα από ένα γεωμετρημένο σχέδιο όπου όλα τα γραφιστικά στοιχεία έχουν το νοητό απείκασμά τους, μας δίνει από τα νεανικά χρόνια της μαθητείας του Τσίζεκ στην τέχνη το μέτρο της επίδρασης που άσκησε πάνω του ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης. Η αντίληψή του για τη ροή του χρόνου, για τη συνύφανση της πιο τρελής φαντασίας με την πιο σιδερένια λογική, το ακατάλυτο δέσιμο του τυχαίου με το σταθερό, ως βασική συνθήκη της ζωής. Ασφαλώς, το απροσμέτρητο του λαβυρίνθου-κοχλία που είχε φτιάξει ο Γιάννης Σβορώνος για το ομότιτλο, εμβληματικό για την καλλιτεχνική του φροντίδα περιοδικό του **1945-1947** (όπου και θήτευσε ο Τσίζεκ), δεν ήταν άσχετο με τα ταυτολογικά ποιήματα-κοχλίες του Απολλιναίρ, που άρεσαν επίσης στον Πεντζίκη από την εποχή ακόμα που ενίσχυε τον έμπιστό του Στρατή Δούκα, όταν έβγαζε στην Αθήνα με χίλια βάσανα το ***3ο Μάτι***! Αλλά αν τα οπτικά ποιήματα του Απολλιναίρ είναι την ίδια στιγμή η αποθέωση της αφαίρεσης και η θέωση του συγκεκριμένου, καθώς είναι η γλώσσα στην απόλυτη λιτότητά της, και αν τα αριθμολογικά σχεδιάσματα του Πεντζίκη είναι η διαρκής επιθυμία του να γεωμετρήσει και να βαλει μια τάξη στο χάος, μπορούμε ίσως να υποψιαστούμε μέσα από ποιους δρόμους γεννήθηκε ο μέχρι εμμονής έρωτας του Κάρολου Τσίζεκ, στα εικαστικά όσο και στα γραπτά του, για το ακριβές.

[Απρ. 2012] ■

του **ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΟΚΟΡΗ**
Φιλόλογου και Κριτικού, Διδάσκοντος στο Α.Π.Θ.

Η ποίηση του Κάρολου Τσίζεκ



Τα ποιήματα του Κάρολου Τσίζεκ συγκροτούν μία ακόμη απόδειξη της πολυσχιδούς καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Πρωτοδημοσιεύτηκαν στη διάρκεια μιας ενδεκαετίας (1993-2004) σε λογοτεχνικά περιοδικά του Πειραιά (*Το Παραμιλητό*), της Αθήνας (*Μπιλιέτο*, *Πλανόδιον*, *Νέα Εστία*) και της Θεσσαλονίκης (*Ανιχνεύσεις* και, κυρίως, *Εντευκτήριο*). Το ποιητικό υλικό, που παρουσιάζει αξιοσημείωτη θεματική και τεχνοτροπική συνάφεια, συνενώθηκε και εκδοτικά, συγκροτώντας τον κομψό τόμο ***Στίχοι έρωτα και αγάπης***, ο οποίος εκδόθηκε το 2005 από τις εκδόσεις «Μπιλιέτο». Το μόνο ποίημα που δημοσιεύεται για πρώτη φορά στον εν λόγω τόμο φέρει τον τίτλο «Καταχνιές»:

Εδώ ξεσπούν την άνοιξη συχνά και καταιγίδες,
ομίχλες ζώνουν τις ψηλές κορφές ώς τον Απρίλη,
στήνουν στη θύμηση οι βροχές επίβουλες παγίδες,
καθώς ηχούν στις φυλλωσιές όπως στο αυτί κοχύλι
και μοιάζουν οι ώρες που περνούν με αδιάβαστες σελίδες
βιβλίου που χάρισες παλιά σε μια νεκρή σου φίλη.

Παρότι ο περιεχόμενος στο ποίημα ερωτισμός είναι υποδόριος και όχι εμφαντικά προβαλλόμενος (η ερωτική φόρτιση των περισσότερων ποιημάτων του βιβλίου είναι σαφώς υψηλόβαθμη), οι στίχοι περικλείουν και τα άλλα δύο (εκτός από τον έρωτα) μεγάλα και διαχρονικά θέματα της ποίησης: τον χρόνο και τον θάνατο. Αυτές οι παράμετροι, ενταγμένες στο κεντρικότερο για τον ποιητή Τσίζεκ βίωμα της ερωτικής ανάτασης ή και απώλειας ως συναισθηματικού αλλά και σωματικού γεγονότος, αποτελούν το θεματικό κύτταρο του ποιητικού ιστού:

ΠΟΘΟΙ ΣΤΟΝ ΚΑΘΡΕΦΤΗ

Με εξάρες μοιάζανε, στα ζάρια,
τα δυο σου ολόγιομα φεγγάρια,
καθώς σε χέρια ανάξιου παίκτη
γυμνά προβάλλαν στον καθρέφτη.

Τώρα στα κρύα τα σεντόνια,
σαν χνάρι εφήμερο στα χιόνια,
ούτε η λακκούβα πια δεν μένει
απ' το κορμί σου νοτισμένη.

Μα εγώ βαθιά μέσα μου νιώθω
πάντα να καίει τον ίδιο πόθο,
μ' όλο που χρόνια έχουν περάσει
κι έχουμε, χώρια, οι δυο γεράσει.

Όταν τη νύχτα δεν κοιμάμαι,
το λάγνο σύμπλεγμα θυμάμαι,
ενώ αμυδρό ένα φέγγος πέφτει
στο ασήμι του άδειου, πια, καθρέφτη.

Όπως γίνεται αντιληπτό και από τους παρατιθέμενους στίχους, ο Τσίζεκ χειρίζεται τα εργαλεία της παραδοσιακής ποιητικής έκφρασης με αξιοθαύμαστη τεχνική επάρκεια. Η συγκινησιακή ορμή των στίχων διοχετεύεται στο αυλάκι του έμμετρου λόγου, ο οποίος αξιοποιείται από τον Τσίζεκ στο ιαμβικό, κυρίως, σχήμα του, δηλαδή οι περισσότεροι και ρυθμικά βασικότεροι τόνοι κάθε στίχου τίθενται σε συλλαβές που κα-

λύπτουν άρτιες (ζυγές) ρυθμικά θέσεις. Επιπρόσθετα: με λίγες εξαιρέσεις, τηρείται το κριτήριο της ισοσυλλαβίας των στίχων κάθε ποιήματος (η ποσότητα ρυθμικών συλλαβών δεν παραλλάσσεται από στίχο σε στίχο), οπότε αναδύεται η αίσθηση μιας αρμονικής μουσικότητας, αίσθηση που ενδυναμώνεται και από τις επαρκείς ομοιοκαταληξίες κάθε ποιήματος. Ο Τσίζεκ, μάλιστα, ορισμένες φορές κατορθώνει όχι απλώς από τον τελευταίο τόνο των ομοιοκατάληκτων στίχων έως το τελείωμά τους να υπάρχει ομοηχία (π.χ. πέφτει / καθρέφτη), αλλά οικοδομεί και πλούσιες ομοιοκαταληξίες, συμπαρασύροντας στο ομοιοτέλευτο φθόγγους και συλλαβές που βρίσκονται πίσω από τον τελευταίο τόνο των συνδεδεμένων με ομοιοκαταληξία στίχων (π.χ. κοιμάμαι / θυμάμαι). Στις ελάχιστες περιπτώσεις που ο Τσίζεκ χρησιμοποιεί ελεύθερο —αποδεσμευμένο από μετρικά σχήματα— στίχο, υπάρχει υψηλόβαθμη λεκτική συμπύκνωση και δραματική (υπό την έννοια της πυκνής διαδοχής στοιχείων) εικονοποιία, ώστε να εκπηγάζει από το ποίημα ένας εσωτερικής φύσεως ρυθμός, που προκαλεί συναισθηματική κινητικότητα:

ΠΡΟΣΔΟΚΙΑ

Οι λουλουδένιες πατημασιές ενός σκύλου στα χιόνια
φέρνουν πριν την ώρα στην καρδιά σου την άνοιξη.

Στην ποίηση του Τσίζεκ, ένας βασικός (αλλά όχι ο μοναδικός) μοχλός συγκινησιακής ανάδυσης είναι η μνήμη του ερωτικού βιώματος. Σπαράγματα της περασμένης ζωής ανακύπτουν άλλοτε σαν πληγές και άλλοτε σαν ευφρόσυνες ανατάσεις. Το επόμενο ποίημα, με βαθιά αυτοβιογραφικά ίχνη, ανασύρει από τα βάθη της ποιητικής ψυχής την ανάμνηση ενός έρωτα, που φέρει έντονη και τη σφραγίδα των ανθρώπων ως θυμάτων της ιστορικής μοίρας:

ΧΑΜΕΝΗ ΦΙΛΗ

Δεν ξέρω αν πέθανες ή αν ζεις κι αν θα ξαναϊδωθούμε
το πλοίο μας, πριν βυθιστεί, μια νύχτα άλλαξε ρότα,
μας χώρισαν ο αγκυλωτός σταυρός και η μαύρη μπότα
και δεν μπορέσαμε, μαζί, απ' το κύμα να σωθούμε.

Σε άλλη στεριά, ο καθένας μας, έτυχε να βρεθούμε
και τίποτα δεν έγινε μετά όπως ήταν πρώτα.
Θυμάμαι, ένα καρίκωμα μικρό είχες στην κιλότα
κι έπνιξε μιας ζωής σιωπή όσα είχαμε να πούμε.

Ο παραδοσιακός ρυθμικός τρόπος της ποίησης του Τσίζεκ δεν ώθησε τον ποιητή προς ένα "ευγενές" και λυρικό λεξιλόγιο παρωχημένης κοπής. Συχνά ανιχνεύεται στους στίχους του η λειτουργική χρήση ενός "καθημερινού" λεκτικού τόνου, συνυφασμένου με ερωτογενείς αποτυπώσεις αντίθετων προς την λυρική υψιπέτεια πράξεων, που έχουν όμως τη δυναμική να προκαλέσουν τόσο τον ερωτικό πόθο όσο και τον ποιητικό παλμό:

ΚΡΥΦΟΚΟΙΤΑΓΜΑΤΑ

Τα πόδια σου όταν πλένεις στον μπιντέ,
σκύβοντας, αφού μου έστρεψες τα νώτα,
κοιτάζω πώς διαγράφεται η κιλότα
κάτω απ' το φόρεμά σου, το εμπριμέ

κι όταν κόβεις, γυρτή στον καναπέ,
προσεκτικά τα νύχια των ποδιών σου,
νιώθω σχεδόν το βάρος των βυζιών σου
απ' το ξεχειλωμένο ντεκολτέ.

Ο Κάρολος Τσίζεκ υπήρξε ως γνωστόν και άριστος μεταφραστής ποιημάτων (από τα τσέχικα και από τα ιταλικά), οπότε θα μπορούσε να διεκδικήσει την ποιητική ταυτότητα και μόνο με τις ποιητικές μεταφράσεις του. Ωστόσο, με τους ***Στίχους έρωτα και αγάπης*** αναδεικνύει το πρωτογενές ποιητικό του κοίτασμα. Αξιοποιώντας, μάλιστα, τις ρυθμικές δυνατότητες του έμμετρου και ομοιοκατάληκτου λόγου, καταφέρνει να εναρμονιστεί με μία λειτουργική τάση των ποιητικών εξελίξεων, στης οποίας την ανόρθωση κατά βάση συνέβαλαν οι κατά σχεδόν μία ηλικιακή γενιά νεότεροί του ποιητές της γενιάς του '70 ή και ορισμένοι από τους ακόμη πιο νέους. Ο Ηλίας Λάγιος, ο Νάσος Βαγενάς, ο Μιχάλης Γκανάς, ο Διονύσης Καψάλης, ο Γιώργος Κοροπούλης, ο Δημήτρης Κοσμόπουλος, ο Δημήτρης Ελευθεράκης κ.ά. καλλιέργησαν και τον έμμετρο λόγο, αναζητώντας την «επαναμάγευση» της ποίησης ως δυναμικής και ανασυσταίνοντας το όραμα μιας απολεσθείσας οργανικότητας μέσα σε έναν κόσμο ανερμάτιστο, αντιφατικό και χαώδη. Ο Κάρολος Τσίζεκ ανακτά την υπαρξιακή ισορροπία μέσα από την ερωτική πλήρωση, αλλά και μέσα από την καλλιτεχνικά δικαιωμένη συμφιλίωση με την ερωτική απώλεια, κυρίως όμως με τη φθορά του χρόνου· συμφιλίωση στην οποία ταιριάζει η ηχητικά αρμονική απόδοση, ώστε να συγχωνευθούν βαθιά ως αδιάσπαστη ενότητα το νοηματικό κέλυφος και το ποιητικό ρήμα:

Η ΑΣΠΡΗ ΤΡΙΧΑ

Τη μέρα που στην ήβη σου
είδα μιαν άσπρη τρίχα,
με πήρε το παράπονο,
λες ξαφνικά πως είχα
αντιληφθεί τον άπονο
χρόνο, που μας παιδεύει,
να λέει: «Το χθες περίσσεψε
και το αύριο λιγοστεύει».

■

του **ΔΗΜΗΤΡΗ Θ. ΑΡΒΑΝΙΤΗ**
Σχεδιαστή, Μέλους της AGI

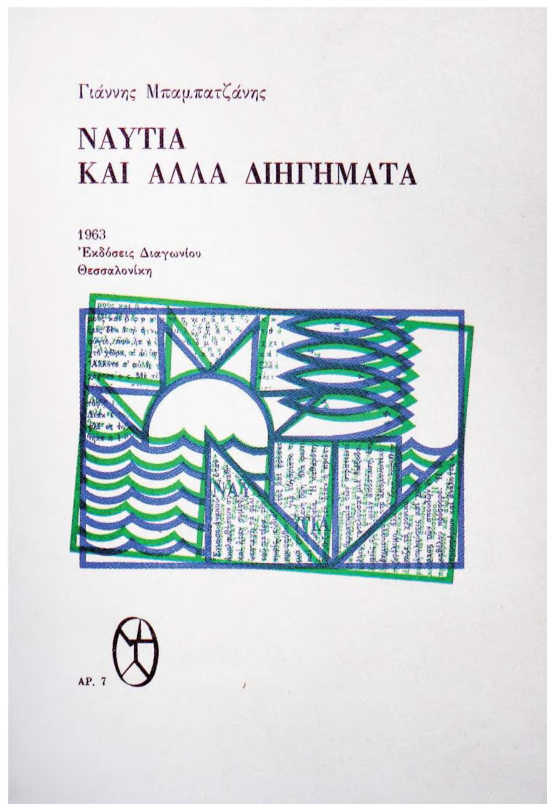
Σε "άπταιστα" ελληνικά: Respect, Maestro

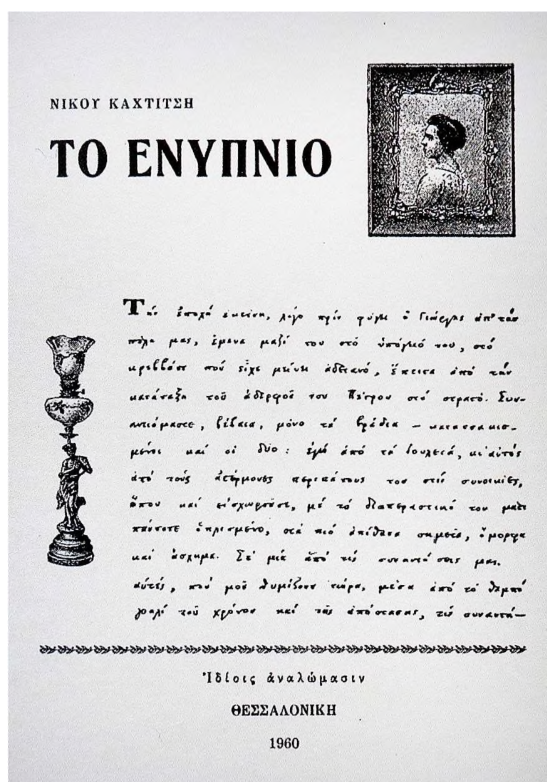




Τον γνωρίζω πολύ καλά, παρόλο που δεν έτυχε ποτέ να τον συναντήσω. Στις αρχές του '80, μου τον "σύστησε" ο Σάκης Παπαδημητρίου, χαρίζοντάς μου όλη τη μέχρι τότε σειρά των Εκδόσεων Διαγωνίου, που επιμελείτο σχεδιαστικά από το 1958. Βιογραφικά του στοιχεία βρήκα στην έκδοση του 1976, με τον τίτλο ***Ο ζωγράφος Κάρολος Τσίζεκ***, σε επιμέλεια του Ντίνου Χριστιανόπουλου. Εννοείται ότι συνέχισα την επαφή μου με τη σχεδιαστική εργασία του για τη «Διαγώνιο» ώς το κλείσιμο του κύκλου της.
Το 1981, πλήρης ενθουσιασμού, έγραψα ένα κείμενο, παρουσιάζοντάς τον στο περιοδικό ***Ανάτυπο*** τού τότε Σωματείου Γραφιστών (σήμερα: Ένωση Γραφιστών Ελλάδας). Κείμενο αναλυτικό και εικονογραφημένο με καμιά δεκαριά παραδείγματα της δουλειάς του. Αυτή ήταν, στην ουσία, η πρώτη παρουσίασή του στο "σώμα" των συναδέλφων μου. Θυμάμαι ότι πολλοί γραφίστες είχαν αναζητήσει τα τεύχη του περιοδικού και τις Εκδόσεις Διαγωνίου στα αθηναϊκά βιβλιοπωλεία αλλά είχαν ατυχήσει. Νομίζω ότι κάτι άλλαξε με πρωτοβουλία του Σάκη Παπαδημητρίου, σε συνεννόηση με τους αδελφούς Φαληρέα, ώστε το περιοδικό μπορούσε κανείς να το βρει στο κατάστημα δίσκων Pop Eleven.
Αυτό που σήμερα συνειδητοποιώ είναι ότι ο Κάρολος Τσίζεκ το 1958 ήταν λίγο μικρότερος από τα σαράντα και στα χρόνια του '80, ήταν κοντά στα εξήντα. Καθόλου νέος.

Τι ήταν αυτό όμως που έκανε τη δουλειά του τόσο άρτια και εξαιρετική, σε μια εποχή που οι υποδομές στον κλάδο των γραφικών τεχνών βρίσκονταν ακόμα στο επίπεδο των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων και δεν υπήρχαν ευκολίες για έναν «μη επαγγελματία» που αποτολμούσε να ασχοληθεί με τη σχεδίαση οπτικής επικοινωνίας στην Ελλάδα; Τι είχε ως εφόδια υλικών για σχεδίαση ένας ζωγράφος σαν τον Τσίζεκ εκτός από χαρτιά, μολύβια, τέμπερες και κάποια όργανα σχεδίου; Είχε όλα αυτά που, παρ' όλη την εξέλιξη των εργαλείων, την εμφάνιση των υπολογιστών, τις ευκολίες και τις βελτιώσεις στον χώρο των αναπαραγωγών, όλο και πιο σπάνια τα συναντά κανείς σήμερα. Ο Τσίζεκ είναι γεμάτος με γνώσεις και κριτική σκέψη. Κατά τη γνώμη μου, είναι ένας συνειδητός εκφραστής του Μοντερνισμού, καθόλου μοντερνιστής, που γνωρίζει να συνθέτει την «ταύτιση της μορφής με το περιεχόμενο» στις εργασίες που του ανατίθενται. Εργασίες που μάλλον δεν διεκδίκησε, δεν χτύπησε πόρτες και δεν έκανε πρωταθλητισμό στη





συσσώρευση αναθέσεων. Αρκέστηκε στις συνεργασίες της επιλογής του, στην ποιότητα ως ζητούμενο και στο ήθος του σχεδιασμού. Κέρδισε διακρίσεις και βραβεία, όλα αξιοζήλευτα και με αντίκρισμα την αδιαμφισβήτητη ποιότητα του έργου του.

Πριν από λίγα χρόνια, καθώς περπατούσα στο κέντρο της Αθήνας, η ματιά μου έπεσε σε μια σειρά εξωφύλλων βιβλίων στην προθήκη βιβλιοπωλείου. Αμέσως αναγνώρισα τη δουλειά του και πίστεψα ότι αποτελούν επανέκδοση εκδόσεων της «Διαγωνίου». Ήταν μια μικρή σειρά σε έκδοση του «Ιανού». Τα αγόρασα όλα. Για καιρό τα είχα στο σχεδιαστήριό μου, παρατηρώντας τα και προσπαθώντας να καταλάβω τι ήταν αυτό που τα έκανε ξεχωριστά. Αν και δεν είχα να λύσω κανέναν στρυφνό γρίφο. Τα εξώφυλλα είναι αποτέλεσμα της ίδιας διαδικασίας που ο Τσίζεκ ακολουθεί σταθερά. Φαίνονται απλά, χωρίς να είναι εύκολα, με απόλυτα ισορροπημένη σύνθεση των στοιχείων τους και ένα αποτέλεσμα που σου αποκαλύπτει, τουλάχιστον, το είδος του περιεχομένου των βιβλίων. Συνθέσεις γεωμετρικές με ασκητική χρήση των βασικών χρωμάτων του «De Stijl», σε μια αέναη αιώρηση και διάλογο μεταξύ τους. Μια εμμονή στο ανεικονικό, λες και δηλώνουν απόλυτη προσήλωση στις αρχές της δημιουργικής πρότασης των «prouns» του μαέστρου της ρωσικής πρωτοπορίας El Lissitzky και μια θέση κοντά στην πεποίθηση ότι ο σχεδιαστής "εφήμερων" μπορεί να είναι ένας παράγοντας για την αλλαγή.

Τον θαυμάζω.

Ο Τσίζεκ αποτελεί μοναδική περίπτωση σχεδιαστικού ήθους. Δεν χορταίνω να το επαναλαμβάνω. Το έργο του διδάσκει το μέτρο και την οπτική αρμονία, όπως ορίζονται ιστορικά από τα έργα σπουδαίων Ευρωπαίων σχεδιαστών. Γνωρίζει να δημιουργεί την ταυτότητα των ειδών, σχεδιάζοντας μια αφίσα που είναι αφίσα, ένα εξώφυλλο βιβλίου που είναι εξώφυλλο βιβλίου, ή το σχέδιο για χαρτί περιτυλίγματος που είναι χαρτί περιτυλίγματος. Αποφεύγει συστηματικά τις χυλώδεις εικόνες, επιμένει να απορρίπτει τις αμήχανες διακοσμητικές ασάφειες και συνηθίζει να καταθέτει τις ιδέες του με τρόπο ώστε να αιωρούνται στον χώρο, αφήνοντας κενές μεγάλες επιφάνειες στο εμβαδόν του σχήματος πάνω στο οποίο συνθέτει τον διάλογο με τον θεατή των εικόνων του.

Ο Τσίζεκ ανήκει στη γενιά των «paitnerly graphic designers», όπως ορίζει αυτός ο νέος χαρακτηρισμός, επιδιώκοντας να εντοπίσει τις αφετηρίες και την καταγωγή των σχεδιαστών μέχρι και την εμφάνιση των υπολογιστών. Αυτή η γενιά δεν αισθανόταν την ανάγκη να αιτιολογήσει με λεκτικές φλυαρίες αυτό που το έργο της έδειχνε. Δεν χρησιμοποιούσε όρους όπως «concept», γιατί απλά πίστευε πως όλα αρχίζουν από μια καλή ιδέα.

Θα ήθελα να έχω σχεδιάσει το εξώφυλλο του βιβλίου του Σ. Παπαδημητρίου ***Θέματα και πρόσωπα της σύγχρονης τζαζ***, το εξώφυλλο του βιβλίου του Γ. Μπαμπατζάνη ***Ναυτία και άλλα διηγήματα***, το βιβλίο του Νίκου Καχτίτση ***Το ενύπνιο***, μεταξύ μας πολλά περισσότερα, αν και ακόμα περισσότερο το ευφυές λογότυπο της «Διαγωνίου».

Φεβρουάριος 2012 ■

του **ΝΤΙΝΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ**
Ποιητή

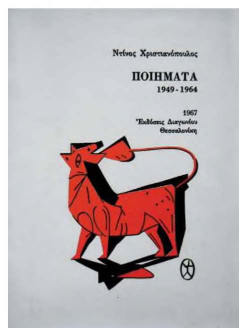
Μισός αιώνας φιλίας και συνεργασίας



Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος και ο Κάρολος Τσίζεκ στη Μικρή Πινακοθήκη Διαγώνιος τον Μάιο του 1985 κατά τη διάρκεια έκθεσης φωτογραφίας του Γιάννη Βανίδη. Πίσω τους ως έκθεμα, ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης.

Φωτογραφία : Άρις Γεωργίου

Στον αγαπητό μου φίλο και εκλεκτό συνεργάτη Άρι Γεωργίου υποσχέθηκα πριν από κάμποσο καιρό να γράψω κάτι σαν αναμνήσεις από τη μακρόχρονη φιλία μου και τη συνεργασία μου με τον Κάρολο Τσίζεκ. Η σχέση αυτή, αν θυμάμαι καλά, αρχίζει από το 1949, γίνεται πιο συστηματική από το 1952 (με την κόκκινη αγελάδα) και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Πρέπει να ομολογήσω πως όλο αυτό το διάστημα κρατούσα ημερολόγιο, κάτι που το θεωρώ πολύτιμο για όλους μας και που δυστυχώς δεν έχω καιρό να το διαβάσω — γεγονός που μου φέρνει μεγάλη λύπη. Θα θυμόμουν τότε πολλές λεπτομέρειες που σήμερα τις έχω ξεχάσει. Γι' αυτό θα κάνω μια προσπάθεια από μνήμης και θα πω το πώς αρχίσαμε με την ωραία βυζαντινή αγελάδα που γυρίζει και δαγκώνει την ουρά της ως εξώφυλλο —χωρίς γράμματα— της συγκεντρωτικής έκδοσης των ποιημάτων μου ***Ποιήματα 1950-1955*** (φθινόπωρο 1957)· το πώς άρχισα από τα τέλη του 1957 να προετοιμάζω την έκδοση του περιοδικού μου ***Διαγώνιος*** με μόνη τη βοήθεια του Κάρολου και πώς κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος την Πρωτοχρονιά ακριβώς του 1958 και τι σπουδαία απήχηση είχε στους λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους· το πώς συνεχίστηκε με αμείωτο πάθος η εξάμηνη έκδοση τα πρώτα πέντε χρόνια, που είναι και τα σημαντικότερα· το πώς το 1962 αρχίσαμε, πάντα οι δυο μας, τις Εκδόσεις Διαγωνίου, πάντα με τη βοήθεια ευθύς εξαρχής του καταπληκτικού τυπογράφου Νίκου Νικολαΐδη, εκδόσεις που άφησαν εποχή και στην οργανωμένη προσπάθεια και στην εκπληκτική γραφιστική δουλειά και που μέσα σε 25 χρόνια έφθασαν τις 170· το πώς το περιοδικό συνέχισε την έκδοσή του ανά πενταετίες με διετείς "αγραναπαύσεις"· το πώς η προσπάθεια ολοκληρώθηκε με τη δημιουργία της Μικρής Πινακοθήκης, που έδωσε άλλον αέρα στα εικαστικά, με την ανακάλυψη και έκθεση τουλάχιστον 250 νέων και παλαιών καλλιτεχνών· στην προσπάθεια αυτή η βοήθεια του Τσίζεκ υπήρξε κάτι παραπάνω από ουσιαστική· άλλο τόσο και οι Εκδόσεις Διαγωνίου πρόβαλαν όσο μπορού-



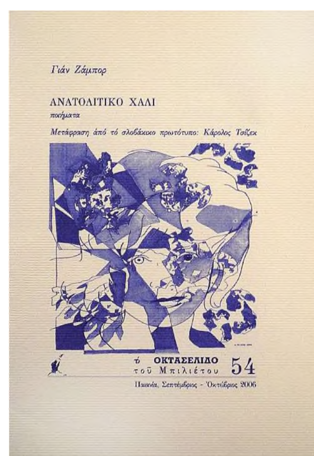


Η οδός Φλωρίνης, στη δεξιά πόρτα, στο τότε σπίτι του, ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, 1960.
Φωτογραφία: Κάρολος Τσίζεκ.
Συλλογή φωτογραφίας του Ντίνου Χριστιανόπουλου.

σαν το εικαστικό του έργο, ενώ η ***Διαγώνιος*** πρόβαλε το μεταφραστικό του έργο με εκδόσεις και ανάτυπα. Αλλά και μετά το οριστικό κλείσιμο της ***Διαγωνίου*** **(1983)** και το σταμάτημα των ***Εκδόσεων Διαγωνίου*** **(1998)**, καθώς και το κλείσιμο της Μικρής Πινακοθήκης **(1996)**, η δημιουργική πορεία του Τσίζεκ δεν σταμάτησε: έκανε εξώφυλλα για ανάλογες εκδόσεις περιοδικών και βιβλίων, διαφόρων μικροφυλλαδίων, οργάνωσε εκθέσεις έργων του μόνος ή και με τη βοήθειά μου, συνέχισε το μεταφραστικό του έργο σε μεγάλα κείμενα πάντοτε από τα ιταλικά και τα τσέχικα (αλλά και τα ρωσικά και τα σλοβακικά), καθώς και, το σπουδαιότερο, μας χάρισε μια μεγάλη έκπληξη: από το **1980**, αν θυμάμαι καλά, άρχισε να παρουσιάζει ποιήματα, και μάλιστα σε παραδοσιακή μορφή· οι δυο ποιητικές του συλλογές είναι το κάτι άλλο. Έτσι λοιπόν, ο Τσίζεκ, μέσα στα εξήντα χρόνια της φιλίας και συνεργασίας μας, αξιώθηκε —είτε του το αναγνώρισαν είτε όχι— να δώσει ένα τεράστιο έργο (ζωγραφικό, γραφιστικό, μεταφραστικό, ποιητικό και —ας το πούμε και αυτό— και πεζογραφικό) και, αειθαλής στα ενενήντα του, συνεχίζει να δημιουργεί με κέφι και με όρεξη και με αληθινό ταλέντο.



Τα όσα έγραψα μέχρι τώρα είναι οπωσδήποτε λίγα και πενιχρά και δεν αποδίδουν σε πολλά το πρόσωπο του ανθρώπου. Λείπουν άλλες δύο περίοδοι από τη ζωή του Τσίζεκ: η περίοδος του ***Κοχλία***, που είναι κατά πολύ σημαντικότερη από την περίοδο της ***Διαγωνίου***, και η περίοδος μετά το **1980**, όπου ο Τσίζεκ δημιουργεί μόνος και ανεξάρτητος και δίνοντας τον καλύτερο εαυτό του στο έργο του. Με δύο λόγια, στην περίοδο του ***Κοχλία*** ο Κάρολος παίρνει, στην περίοδο της ***Διαγωνίου*** δίνει, ενώ στην τελευταία περίοδο δημιουργεί. Αυτά όλα θέλουν συζήτηση, που δυστυχώς δεν είμαι πλέον σε θέση να την κάνω, άλλωστε δεν έχω και τις κατάλληλες προϋποθέσεις, γιατί αγνοώ πολλά στοιχεία και λεπτομέρειες τόσο από τη ζωή όσο και από το έργο του. Πρέπει να βρεθεί κάποιος άλλος, πιο νέος, που να ξέρει πιο πολλά, έστω και μέσα από τη βιβλιογραφία. ■



Εξώφυλλα φιλοτεχνημένα από τον Κάρολο Τσίζεκ για τις εκδόσεις μεταφράσεων. Από τα ιταλικά, τριών δοκιμίων του Εμίλιο Τσέκι το 1974 και από τα σλοβακικά, ποιημάτων του Γιαν Ζάμπορ, το 2006.



«Ήταν μια βιβλική σκηνή [...]. Οι δρόμοι ήταν γεμάτοι από ραπτομηχανές και σπασμένους καθρέφτες από ντουλάπες, ανάκατα σε σωρούς [...]. Πολλά καΐκια που ήταν δεμένα στον μώλο άρχισαν να τσουρουφλίζονται [...]. Ένα αυτοκίνητο πήρε φωτιά και λαμπάδιασε στη μέση του δρόμου [...]. Κατά μήκος της προκυμαίας οι προσόψεις των κτιρίων καίγονταν ταυτόχρονα, σχηματίζοντας έναν θεόρατο βράχο από πορτοκαλιές και λευκές φλόγες [...]. Χιλιάδες πυροπαθείς συνωστίζονταν στην προκυμαία, σαν μαύροι πυγμάχοι με ένα γιγαντιαίο πορφυρό φόντο πίσω τους [...]. Καθώς στεκόμουν ανάμεσα στον καπνό και στις λάμψεις της φωτιάς, εκεί, στην προκυμαία, θυμάμαι πως αγόρασα μια φέτα πεπόνι. Μου φάνηκε πως ήταν από τα πιο νόστιμα πράγματα που έχω δοκιμάσει ποτέ! Ο μικροπωλητής, καθώς τεμάχιζε το ολόγλυκο ζουμερό πεπόνι, μου έδινε την εντύπωση του ανθρώπου που ξέρει να εκτιμά το μεγαλείο μιας τέτοιας καταστροφής [...].»
(Μαρτυρία του Βρετανού δημοσιογράφου Collinson Owen για την πλατεία Ελευθερίας και την πυρκαγιά που κατέκαψε την πόλη κατά τον Αύγουστο του 1917)

Αυτή η λεπτομέρεια με το πεπόνι μού αρέσει πολύ. Θα την βάλω οπωσδήποτε μέσα στο μυθιστόρημά μου. Αυτός να τρώει πεπόνι και μπροστά του οι δυο βασανιστές να βουτάνε τις πατούσες του αιχμάλωτου σε καυτό λάδι. Ή μήπως να τον βάζουνε να καταπίνει ζωντανούς αρουραίους;
(John Davis, 37 χρονών, Βρετανός μυθιστοριογράφος, σήμερα)

Αυτό με τα όρθια στοιχεία είναι αληθινή μαρτυρία, μεταφρασμένη από εμένα.
Αυτό με τα *πλάγια στοιχεία* είναι επινοημένη, από εμένα, μαρτυρία.

Σάκης Σερέφας



Πηγή:
Serefas Sakis, Yiakoumis Harris, *Thessalonique à la première personne. Carnets de voyage rêvé,* Paris, Edition Kallimages 2005

επιμέλεια
του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, Εκδότη-Διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Ποιήματα από το συρτάρι

Τα πλαστικά λουλούδια των τάφων

Οι σποραδικές, γοερές, κραυγές διαταράσσουν τη βουβή ρουτίνα του μεγάλου κοιμητηρίου. Ανήκουν σε άτομα που έχασαν πρόσφατα τον άνθρωπό τους και δεν έχουν συνηθίσει την ιδέα του θανάτου τρομάζουν με τις ρωγμές στο χώμα του τάφου καθώς αυτό βουλιάζει, σημάδι πως η σήψη άρχισε και η βαρύτητα συνεχίζει το αιώνιο έργο της εκλιπαρούν για ένα σημάδι από το νεκρό σώμα και κοιτούν απελπισμένα τη φωτογραφία δε λένε να στρέψουν τα νώτα και να φύγουν ανάβουν και τακτοποιούν τα κεριά.

Το σιωπηλό μελίσσι των υπόλοιπων επισκεπτών επιδίδεται μεθοδικά στην παυσίπονο λάτρα. Τα καθαρά μάρμαρα και το λάδι στα καντήλια δείχνουν την αδιάκοπη φροντίδα. Μοναδικό σημείο παραίτησης, τα πλαστικά λουλούδια σε κάποιους τάφους. Παράταιρα μα βολικά. Απέθαντα, σ' ένα χώρο φθοράς και χαμού.

Σπύρος Λαζαρίδης

Γεννήθηκε το 1958 στο Ηλιόλουστο του Κιλκίς και από το 1967 μένει στη Θεσσαλονίκη. Τελείωσε το Φυσικό τμήμα της Φυσικομαθηματικής Σχολής του Α.Π.Θ. και εργάζεται ως καθηγητής στη Μέση Εκπαίδευση. Συνεργάστηκε με ποιήματα, δοκίμια και μελέτες με τα περιοδικά: *Διαγώνιος*, *Οδός Πανός*, *Εντευκτήριο*, *Τραμ*, *Η Λέξη*, *2 τροχοί*, *Θεσσαλονικέων Πόλις*, *Ο δημότης*, *Δυτικώς*, *Τάμαριξ*, *Πόλη*. Έχει εκδώσει δώδεκα βιβλία (ποίηση, θέατρο, ανθολογία, μελέτη)· τελευταίο: *Ενδοσκεληδόν. Ανθολογία έργων της ελληνικής λογοτεχνίας με ήρωες μοτοσυκλέτες και μοτοσυκλετιστές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος 2007. Υπό έκδοση: *Η μοναξιά του Ζέιτενλικ*. Η μακραίωνη κυοφορία των δυτικών συνοικιών της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1920, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος 2012.

των
ΓΙΑΝΝΗ Δ. ΒΑΝΙΔΗ
Φωτογράφου
ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ
Συγγραφέα, Εκδότη-Διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Δημήτρης Μίγγας

Το μεσημέρι εξαχνώνει τις πέτρες, τους τοίχους
μικραίνω μαζί τους, ωστόσο απαιτώ
το μερτικό μου απ' τη σιωπή
και μαζεύω τους ήχους
πριν απλώσουν, σηκώσουνε κύματα
κι ορφανέψουν τα δέντρα

[*Αγκαλιάζεις τον άνθρωπο αν αγγίξεις τη θάλασσα*]

Ο Δημήτρης Μίγγας γεννήθηκε στη Μαραθούπολη Μεσσηνίας το 1951. Είναι πτυχιούχος της Φυσικομαθηματικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εργάζεται ως καθηγητής στη Μέση Εκπαίδευση και από το 1995 ζει στη Θεσσαλονίκη. Στα γράμματα πρωτοεμφανίστηκε ως ποιητής, προδημοσιεύοντας στο περιοδικό ***Εντευκτήριο***, το 1992, ένα τμήμα από τήν ποιητική του σύνθεση ***Αγκαλιάζεις τον άνθρωπο αν αγγίξεις τη θάλασσα***, η οποία τρία χρόνια αργότερα κυκλοφόρησε σε βιβλίο από τις Εκδόσεις Εντευκτηρίου. Συνέχισε όμως ως πεζογράφος και εξέδωσε, έως τώρα, τα εξής βιβλία: ***Των κεκοιμημένων: Τέσσερις και μία παραλλαγές*** (διηγήματα, Πόλις 1999, βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου πεζογράφου του περιοδικού ***Διαβάζω*** 2000), ***Σπάνια χιονίζει στα νησιά*** (μυθιστόρημα, Πόλις 2001), ***Της Σαλονίκης μοναχά...*** (διηγήματα, Μεταίχμιο 2003), ***Στα ψέματα παίζαμε*** (μυθιστόρημα, Μεταίχμιο 2005), ***Τηλεμάχου Οδύσσεια*** (μυθιστόρημα, Μεταίχμιο 2007), ***Πλωτά νησιά*** (μυθιστόρημα, Μεταίχμιο 2012). Βιβλία του έχουν μεταφραστεί στα ιταλικά και στα σέρβικα.

Το πρώτο (και μοναδικό ποιητικό) βιβλίο του αποτελεί μια φιλόδοξη όσο και άρτια σύνθεση, που συναιρεί με εύστοχο τρόπο στοιχεία αφενός του παραδοσιακού ποιητικού λόγου και αφετέρου της λεγόμενης νεωτερικότητας, με προεξάρχον το στοιχείο του ά-λογου.

Σε μεγάλο μέρος του έργου του, τόσο του ποιητικού όσο και του πεζογραφικού, δεσπόζει το στοιχείο της νέκυιας, του ομηρικού διαλόγου των ζωντανών με τους προσφιλείς τους νεκρούς· νεκρούς όμως που δεν έχουν τίποτε το μακάβριο, παραμένουν ενεργοί, δροσεροί και και εγρήγοροι, χάρη στην ευεργετική μνήμη των ζωντανών αλλά και εξαιτίας εκκρεμοτήτων που άφησε η αιφνίδια αναχώρησή τους για τον άλλο κόσμο. Όπως παρατηρεί ο Αλέξης Ζήρας: ***Τόσο τα διηγήματα όσο και το μυθιστόρημά του αναπτύσσονται ως συναφείς ιστορίες όπου αγαπημένα πρόσωπα που έφυγαν από τη ζωή εξακολουθούν να είναι παρόντα, να αποτελούν τον οικογενειακό ή τον συντροφικό κύκλο εκείνων που έμειναν, προσφέροντας ένα ύστατο στήριγμα στην οδυνηρή αίσθηση της αποξένωσής τους. Με το να αφηγείται εναλλάξ μέσα από φασματικές και άλλοτε μέσα από υπαρκτές μορφές, ο Μ. δημιουργεί ένα υδραργυρικό σύμπαν, όπου χώρος και χρόνος είναι έννοιες διασαλευμένες και όπου καλεί τον αναγνώστη να αφεθεί στη λογική της οξυμμένης στο έπακρο λογοτεχνικής φαντασίας του.***

Την προσωπική μυθολογία του συγγραφέα συμπληρώνουν η θάλασσα, τα νησιά και τα ταξίδια με τα κοινά τους παρελκόμενα (ναυάγια, πνιγμοί κτλ.), ο νόστος, οι αντρικές φιλίες, καθώς και το κλασικό λογοτεχνικό δίδυμο έρωτας-θάνατος.

Ύφος υποβλητικό, αλλεπάλληλες παλινδρομήσεις μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, ανάμειξη ρεαλιστικών περιγραφών και συνειρμικών ανακλήσεων, μια κατά τόπους ποιητική αφηγηματική διάθεση, καθώς και "λοξές" ματιές σε εμβληματικά κείμενα της ελληνικής λογοτεχνίας είναι μερικά από τα βασικά γνωρίσματα της πεζογραφίας του Μίγγα.

Ενδεικτική βιβλιογραφία
— Δημήτρης Κόκορης, περ. *Αντί*, τχ. 589 (Αθήνα, 27.10.1995)
— Κώστας Λαχάς, «Ποίηση του νόστου», περ. ***Εντευκτήριο***, τχ. 33 (Θεσσαλονίκη, Χειμώνας 1995-1996)
— Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Η αγρύπνια των νεκρών», εφημ. ***Τα Νέα / Πρόσωπα – 21ος αιώνας*** (Αθήνα 6.11.1999)
— Δημήτρης Κόκορης, «Το πάθος της γραφής», περ. *Αντί*, τχ. 752 (Αθήνα, 14.12.2001)
— Α.Ζ. [Αλέξης Ζήρας], ***Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας***, Αθήνα, Πατάκης 2007



Δημήτρης Μίγγας

της **ΕΥΜΟΡΦΙΑΣ ΚΑΡΑΜΠΑΤΑΚΗ**
Συγγραφέα, Αρθρογράφου

Σελίδες Θεσσαλονίκης

Γερμένη ραχατιλίδικα στα πρώτα αναχώματα της οροσειράς της Ροδόπης, ανάμεσα στο Καρά Μπουρούν —το Μαύρο Ακρωτήρι— και τις προσχώσεις του Βαρδάρη, η Θεσσαλονίκη ήταν το 1881 ένα από τα πιο δραστήρια και ακμάζοντα λιμάνια της ευρωπαϊκής Τουρκίας. Ο ταξιδιώτης που θα 'φτανε από τη θάλασσα, θα 'πρεπε πρώτα να περιπλεύσει τον επικίνδυνο δίαυλο της Σκιάθου με το τείχος από λευκούς βράχους κι ύστερα να καβαντζάρει το μικρό ακρωτήρι της Ανάφου. Και τότε θ' ανακάλυπτε, κάτω από έναν φλογερό ήλιο, τη γυμνή ενδοχώρα που τη λέκιαζε το ανοιχτό πράσινο των περιβολιών ή το βαθύ από τα κυπαρίσσια των κοιμητηρίων. Στο τελευταίο πλάνο αυτού του δίχως σκιές πίνακα διαγράφονται οι άγονοι λόφοι. Στο πρώτο, πάνω στην ακτή, οι προβλήτες του λιμανιού, πλαισιωμένες από υπόστεγα και αποθήκες, παραχωρούν τη θέση τους σ' ένα προάστιο που το στολίζουν κάτι λιγοστοί κήποι. Πιο πάνω, ένα συνονθύλευμα από σπίτια βαμμένα με ζωηρά χρώματα: πλουσιόσπιτα και μισογκρεμισμένες καλύβες, όλα ανάκατα, κι από μέσα ξεπηδούν τα μυτερά βέλη των μιναρέδων. Το Κονάκι, παλιό μισοκατεστραμμένο κάστρο, βάρβαρο κι αγριωπό σαν αλγερινή κάσμπα, στεφανώνει την εικόνα. [...] Οι Θεσσαλονικιώτες ήταν πάντα θερμόαιμοι, με όλες ετούτες οι παράταιρες φυλές που στριμώχνονταν στην πόλη και αλληλομισούνταν, συνδαύλιζαν αυτό το πολεμόχαρο ταμπεραμέντο. Έφτανε να κάνεις εκατό μέτρα στα θορυβώδη και συχνά δύσοσμα σοκάκια της πόλης, για να διαπιστώσεις πως η Θεσσαλονίκη ήταν σωστή Βαβέλ. Και τι δεν έβρισκες: Βαλάκους, μισοάγριους Βούλγαρους, χωριάτες από τον Δούναβη, Τσιγγάνους με μαύρα, μακριά μαλλιά, ναύτες Αρβανίτες, Έλληνες με κατάλευκη φουστανέλα και σκούρο σιγκούνι, απόγονους των είκοσι χιλιάδων Εβραίων που είχαν διωχτεί από την Ισπανία στα τέλη του 16ου αιώνα με το διάταγμα της Αλάμπρας και, τέλος, Τούρκους· Τούρκους παχύσαρκους κι επιβλητικούς σαν μαμουτσί, αφού η Θεσσαλονίκη αποτελούσε την πρώτη από τις σαντιάγκ ή νομαρχίες της Μακεδονίας, ευρωπαϊκές επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Η αρχαία Θέρμη των Ελλήνων (πόλη των πηγών), ξαναχτισμένη κατά τη βασιλεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου από τον γαμπρό του τον Κάσσανδρο, ο οποίος της είχε δώσει τ' όνομα της γυναίκας του, η Θεσσαλονίκη είναι μία από αυτές τις κακότυχες πόλεις που πλήρωσαν με αδιάκοπες επιδρομές το πλεονέκτημα της γεωγραφικής τους θέσης. Και πρώτα πρώτα τη διεκδικούσαν ο Καίσαρ και ο Πομπήιος. Έπειτα, ο Θεοδόσιος σφαγίασε τους κατοίκους. Δεν είχε προλάβει καλά καλά να κατοικηθεί και πάλι ο τόπος και όρμησαν πάνω του βάρβαροι και Σλάβοι. Οι Σαρακηνοί τον ρήμαξαν, οι Νορμανδοί τον πέρασαν διά πυρός και σιδήρου, οι Βενετσιάνοι τον κατέλαβαν... Τέλος, στα μέσα του 15ου αιώνα, έπεσε στα χέρια των Τούρκων, που την είχαν ακόμα στην κατοχή τους ετούτη τη Δευτέρα, 17 Ιουνίου 1881, τη μέρα που αρχίζει η αφήγησή μας.[1]

1. Μπερνάρ Λεντερίκ, *Τα παιδιά της Θεσσαλονίκης*. Μετάφραση: Ντίνα Σιδέρη. Αθήνα, Χατζηνικολή 1990, σ. 7-8.


Μπερνάρ Λεντερίκ

Έτσι ξεκινά το βιβλίο ***Τα παιδιά της Θεσσαλονίκης*** του Μπερνάρ Λεντερίκ, το πρώτο μιας τριλογίας (***Τα παιδιά της Θεσσαλονίκης, Το μυστικό μιας γυναίκας, Άρτεμις***). Ο Παριζιάνος Μπερνάρ Λεντερίκ, μυθιστορηματική προσωπικότητα και ο ίδιος, ως πρώην πυγμάχος, καθηγητής κολύμβησης, χορευτής, παίκτης πόκερ, σεναριογράφος, παραγωγός του Χόλιγουντ και, εντέλει, επιτυχημένος συγγραφέας, έχει το χάρισμα να δημιουργεί ατμόσφαιρα. Ξεκινώντας από τη γενέθλια πόλη σε μία όχι-και-τόσο-Μπελ-Επόκ, οι μικροί Θεσσαλονικείς ήρωές του μοιάζουν σχηματικές μορφές: η έκπαγλη Άρτεμις, επιδιωκόμενο αγαθό από όλους τους υπόλοιπους —και εδώ οι ψυχαναλυτές θα είχαν να πουν πολλά—, ο ποιητής Δημοσθένης, ο σκληροτράχηλος αδαμαντωρύχος Περικλής και ο bâtisseur d'empires Βασίλης. Αργότερα, θα προδώσουν και θα προδοθούν, θα ταξιδέψουν σε όλο τον πλανήτη, θα εμπλακούν σε μερικές από τις ιστορικές στιγμές του περασμένου αιώνα, ενώ η Θεσσαλονίκη θα επανέρχεται άλλοτε σαν ευτυχισμένη ανάμνηση και άλλοτε σαν εφιάλτης — διότι οι ήρωές μας δεν θα επιστρέψουν ποτέ εκεί. Ο Λεντερίκ γνωρίζει καλά την ιστορία της εποχής που διηγείται, την οποία αποδίδει λιτά και περιεκτικά, ώστε κατόπιν ν' αφοσιωθεί σε μία χυμώδη, ακαταμάχητη αφήγηση. Διακρίνεται για τις ανατροπές της πλοκής (μάλλον και λόγω της θητείας του στον κινηματογράφο), τους ζωντανούς δευτερεύοντες χαρακτήρες (οι κύριοι, παρ' όλη το γοητεία τους, μοιάζουν αρκετά αρχετυπικοί και συχνά κάπως προσχηματικοί), έναν απόηχο καλά αφομοιωμένου οριενταλισμού, και ειλικρινή φιλελληνισμό. Στιγμές στιγμές, οι αναλογίες με το σήμερα μπορεί να μοιάζουν τρομακτικές: η πρώτη Ολυμπιάδα του 1896 αναπτερώνει το εθνικό φρόνημα, ώστε να μετατοπιστεί έντεχνα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο, η πρόσφατη Ολυμπιάδα έπραξε το ίδιο με τον αντίστοιχο οικονομικό.

Μάιος 1917.

Πίσω από την αραχνοΰφαντη μπόλια της αχλής, η θάλασσα τρεμόφεγγε. Στη στεριά, η πιο δραστήρια και κοσμοπολίτικη πόλη της Ελλάδας έσφυζε από ζωή. Η Θεσσαλονίκη ήταν ένα μέρος θαυμαστής πολιτισμικής ποικιλίας, όπου οι σχεδόν ισάριθμες ομάδες χριστιανών, μουσουλμάνων και Εβραίων που απάρτιζαν τον πληθυσμό της συνυπήρχαν και συμπλήρωναν η μία την άλλη, σαν αδιάρρηκτα νήματα ενός ανατολίτικου χαλιού. Πέντε χρόνια νωρίτερα, η πόλη είχε απελευθερωθεί από την Οθωμανική Αυτοκρατορία και είχε προσαρτηθεί στην ελληνική επικράτεια, ωστόσο εξακολουθούσε να χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια και αμοιβαία ανεκτικότητα μεταξύ των κατοίκων της. Αυτή η πολυχρωμία του πλούσιου μωσαϊκού εθνοτήτων απεικονιζόταν και στις φορεσιές που φορούσαν στους δρόμους της πόλης· έβλεπες άντρες με φέσια, ρεπούμπλικες, καβουράκια και τουρμπάνια. Οι Εβραίισσες φορούσαν παραδοσιακά πανωφόρια με γούνινη τρέσα και οι μουσουλμάνοι άντρες τις κελεμπίες τους. Οι πλούσιες Ελληνίδες, με τα κατά παραγγελία συνολάκια τους στις γραμμές που πρόσταζε η παριζιάνικη υψηλή ραπτική, δημιουργούσαν τρανταχτή αντίθεση με τις χωριάτισσες, που έρχονταν στην πόλη από τις γύρω εξοχές, με τις ολοκέντητες ποδιές τους και τα κεφαλομάντιλα, για να πουλήσουν τα αγροτικά προϊόντα τους. Η Άνω Πόλη κατοικούνταν ως επί το πλείστον από μουσουλμάνους, η παραθαλάσσια περιοχή από Εβραίους και οι Έλληνες καταλάμβαναν τις παρυφές της πόλης, όμως οι κοινότητες δεν ήταν διαχωρισμένες και απομονωμένες η μία από την άλλη και σε όλες τις περιοχές συγχρωτίζονταν άνθρωποι και από τους τρεις πολιτισμούς.[2]

2. Βικτόρια Χίσλοπ, *Το νήμα*. Μετάφραση: Φωτεινή Πίπη. Αθήνα, Διόπτρα 2011, σ. 30-31.


Βικτόρια Χίσλοπ

Έτσι βλέπει η Βικτόρια Χίσλοπ τη Θεσσαλονίκη στις πρώτες σελίδες του νέου της βιβλίου ***Το νήμα.*** Όπως εξομολογήθηκε, η Θεσσαλονίκη δεν σήμαινε μέχρι πρόσφατα για την ίδια παρά ένα αεροδρόμιο για τις εξορμήσεις της προς τη Χαλκιδική ή την Πιερία. Χρειάστηκε η κυκλοφορία του βιβλίου του Μαρκ Μαζάουερ ***Θεσσαλονίκη. Η πόλη των φαντασμάτων,*** ώστε να κινηθεί το συγγραφικό της ενδιαφέρον. Έτσι, άρχισε να την επισκέπτεται και να διαβάζει την ιστορία της, σοκαρισμένη για το γεγονός ότι στην Αγγλία δεν γνώριζαν τα περί εβραϊκής γενοκτονίας και μεγάλου λιμού στα μέσα του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου.

Το "νήμα" της Χίσλοπ, που διατρέχει και εν τέλει ενώνει τις ζωές των ηρώων, επιδιορθώνει, καλλωπίζει ή ανανεώνει τις σχέσεις των ανθρώπων. Υπάρχει κι εδώ, όπως σε όλα τα βιβλία της, ένα ζευγάρι του οποίου ο έρωτας θα συναντήσει πολλές δυσκολίες λόγω των ιστορικών και πολιτικών συγκυριών μέχρι να ευοδωθεί, αλλά δεν βρίσκεται ακριβώς στο επίκεντρο της πλοκής, καθώς όλοι οι χαρακτήρες που το περιβάλλουν είναι εξίσου σημαντικοί. Η συγγραφέας επιλέγει ως αφετηρία της την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων και ως τέρμα της διαδρομής ένα οποιοδήποτε πρωινό του 2007, με απεργίες, χαλασμένα πεζοδρόμια, κυκλοφοριακή συμφόρηση αλλά και χαλαρό καφέ στην παραλιακή. Στο ενδιάμεσο, θα κυλήσει όλη η ταραγμένη ιστορία του τόπου.

Η Βικτώρια Χίσλοπ διαπράττει μικρά ολισθήματα. Ενώ ο κύριος όγκος του βιβλίου πρόκειται να εκτυλιχθεί μέσα από πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις —των δύο παππούδων—, η συγγραφέας δείχνει να ξεχνιέται επιλέγοντας την κλασική τριτοπρόσωπη αφήγηση του παντεπόπτη συγγραφέα. Συχνά οι διάλογοί της μοιάζουν "αγγλικοί". Βάζει τον μεγάλο σεισμό του 1978 να έχει περισσότερα θύματα και καταστροφές απ' ό,τι πραγματικά είχε — προφανώς για λόγους δραματικότητας. Ωστόσο, έχει διαβάσει καλά την ιστορία, επιχειρεί να τηρήσει ίσες αποστάσεις σε ευαίσθητα ζητήματα όπως αυτό του Εμφυλίου (το ίδιο είχε κάνει και με τον αντίστοιχο ισπανικό εμφύλιο, στο βιβλίο της ***Ο γυρισμός***) και παραδίδει στους αναγνώστες ένα σίγουρο page turner έργο.


Άλαν Φερστ

Ο Νεοϋορκέζος Άλαν Φερστ ειδικεύεται στο ιστορικό κατασκοπευτικό μυθιστόρημα, του οποίου θεωρείται δεξιοτέχνης. Εκείνο που τον προσείλκυσε συγγραφικά στη Θεσσαλονίκη ήταν η ιδιότητά της ως δεύτερης πόλης της επικράτειας, με θέση και παρουσία στα Βαλκάνια, «άγριας, σκληρής, με σημαντική ιστορία», κάτι σαν «ελληνικό Σικάγο».[3] Διάβασε το *Ζ* του Βασιλικού, είδε την ταινία του Γαβρά και περιηγήθηκε την πόλη, γοητευμένος κυρίως από το ιστορικό της κέντρο και την Εγνατία. Όπως συνέβη και με τους άλλους δύο συγγραφείς, τον εμπνέει η Θεσσαλονίκη σε μία «ενδιαφέρουσα εποχή», δηλαδή μία δύσκολη ιστορικά και πολιτικά συγκυρία, μαζί με τη γεωγραφική της θέση και το πολυφυλετικό πλήθος που την κατοικούσε μέχρι πρόσφατα. Στο μυθιστόρημά του ***Οι κατάσκοποι των Βαλκανίων,*** ο ήρωάς του Κωνσταντίνος Ζαννής, υψηλόβαθμο στέλεχος της ελληνικής αστυνομίας (ο μεταφραστής μάς επισημαίνει ότι ο όρος «επιθεωρητής» χρησιμοποιείται καταχρηστικά, το αντίστοιχό του θα ήταν υπα-

3. Συνέντευξη στον Κ. Θ. Καλφόπουλο, εφημ. *Η Καθημερινή*, 20.3.2011.

στυνόμος Α΄ ή Β΄), είναι μία θετική μορφή μέσα σε ένα αμφιλεγόμενο πλήθος. Παρά τις αδυναμίες του, διέπεται από ισχυρό ανθρωπισμό και ιπποτισμό, ώστε να του αξίζει το κατά κάποιον τρόπο ευτυχισμένο —αν και "ανοιχτό"— τέλος που του επιφυλάσσει ο συγγραφέας.

Εκεί όπου ο Φερστ εξέχει και παίρνει ψήφο εμπιστοσύνης είναι στην απόδοση της ατμόσφαιρας της πόλης: ένας ντόπιος δεν θα τα κατάφερνε καλύτερα! Και, για μία... ευτράπελη αναγωγή σε πρόσφατα γεγονότα, παραθέτουμε δύο χωρία.

Ενόψει της κρίσιμης κατάστασης, πριν από την προέλαση των γερμανικών στρατευμάτων, ο Ζαννής με τους συνεργάτες του καταστρέφει τα αρχεία της υπηρεσίας του.

Το δεύτερο αρχείο το κρατούσε ο ίδιος ο Ζαννής, σε κάρτες δώδεκα επί είκοσι εκατοστά, μέσα σε κουτιά παπουτσιών και, στο σύνολό τους, ήταν ένας ανεκτίμητος χάρτης των κέντρων εξουσίας —και υπήρχαν πολλά— της Θεσσαλονίκης. Περιλάμβανε κάρτες για εφοπλιστές και τραπεζίτες, μητροπολίτες της ελληνορθόδοξης Εκκλησίας, προξένους, κατασκόπους μόνιμα εγκατεστημένους στην πόλη αλλοδαπούς, δημοσιογράφους, πολιτικούς, εγκληματίες των ανώτερων και των ανώτατων κλιμακίων και επώνυμες εταίρες· κοντολογίς, περιλάμβανε όλους όσοι παρουσίαζαν ενδιαφέρον. Για έναν αξιωματούχο που η δουλειά του ήταν στα παρασκήνια, είχε μεγάλο ενδιαφέρον να παρακολουθεί τις εναλλαγές στους ρόλους.[4]

Αντίστοιχα, όταν στήνει με τον Σέρβο συνάδελφό του το δίκτυο φυγάδευσης των Εβραίων κι αποφασίζουν τον τρόπο συνθηματικής επικοινωνίας μέσω τηλετύπων, σχολιάζει σχετικά με τον τρόπο απόκτησης της συγκεκριμένης τεχνολογίας:

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η αγορά του εξοπλισμού της Siemens είχε υπαγορευτεί από μια δίψα για πρόοδο, αλλά δεν ήταν έτσι. Καθώς η γερμανική στρατιωτική ισχύς εξαπλωνόταν σταδιακά στην Ευρώπη, οι γερμανικές εταιρείες διείσδυαν δυναμικά στα Βαλκάνια, αγοράζοντας πρώτες ύλες σε προνομιακές τιμές και πουλώντας —ή ενίοτε ανταλλάσσοντας— προϊόντα προηγμένης τεχνολογίας. Φορτηγά τρένα μετέφεραν σιτηρά προς τα δυτικά από τη Ρουμανία, ενώ προς την αντίθετη κατεύθυνση ταξίδευαν φωτογραφικές μηχανές Leica, ασπιρίνες, φυσαρμόνικες και, για κάποια αστυνομικά τμήματα στις μεγάλες αλλά και στις μικρότερες πόλεις της Ανατολικής Ευρώπης, τηλετυπικά μηχανήματα. Σε πολλές περιπτώσεις, η αγορά δεν ήταν προαιρετική, υπαγορευόταν από μια μάλλον μικρόψυχη εξωτερική πολιτική του τύπου: πρέπει να κατευνάσουμε αυτούς τους παλαβούς, αγοράστε τα αναθεματισμένα μαραφέτια τους! Και, ναι, υπήρχαν ιστορίες για κάτι κότες που κούρνιαζαν πάνω σε τηλέτυπα στα χωριά της Σερβίας, και κανένας δε θα έτρεχε να κυνηγήσει τον κατσικοκλέφτη που έψαχνε κάποιος Ρουμάνος χωροφύλακας, όμως το σύστημα λειτουργούσε, παρ' όλα αυτά, και μετά από λίγο καιρό κάποιοι Βαλκάνιοι αστυνομικοί ανακάλυψαν ότι είχε και τα καλά του.[5]

Τι αποζητούμε άραγε διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο ξένου συγγραφέα το οποίο εκτυλίσσεται στην γενέθλια πόλη μας; Να διαπιστώσουμε το πώς μας βλέπουν οι άλλοι, να ελέγξουμε εάν μας έχουν καταλάβει σωστά ή εάν έχουν διαπράξει λάθη, εν τέλει, να μας αγαπήσουν; Εάν όλα τα παραπάνω είναι ένα κίνητρο κι ένα κριτήριο, τότε οι Λεντερίκ, Χίσλοπ και Φερστ έχουν περάσει τις εξετάσεις μετ' επαίνων. ■

4. Άλαν Φερστ, *Οι κατάσκοποι των Βαλκανίων*. Μετάφραση: Χριστιάννα Ε. Σακελλαροπούλου. Αθήνα, Πατάκης 2011, σ. 52.
5. *Ό.π.*, σ. 54-55.

του **ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΚΑΡΑΒΑΤΟΥ**
Φωτογράφου, Επιμελητή Εκθέσεων

Τρεις διαφορετικές φωτογραφικές εκδόσεις με αναφορά τη Θεσσαλονίκη



Θεσσαλονίκη 1912-2012
Το μέλλον του παρελθόντος.
Μία διαφορετική αφήγηση της ιστορίας
Κείμενα: Λέων Α. Ναρ.
Φωτογραφίες: Γιώργης Γερόλυμπος

Μαλακό εξώφυλλο
27,4x24,6 εκ. / 168 σελ.
δίγλωσση έκδοση: ελληνικά, αγγλικά
Αθήνα, Εκδόσεις Καπόν 2011

Η πολυτελής έκδοση *Θεσσαλονίκη 1912-2012. Το μέλλον του παρελθόντος* αποτελεί ένα επετειακό λεύκωμα στο πλαίσιο του εορτασμού για τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από την ενσωμάτωση της πόλης στο ελληνικό κράτος. Η έκδοση, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τον κανόνα του λευκώματος πόλης που απευθύνεται στο ένα ευρύ κοινό, διαφοροποιείται μερικώς από την πληθωρική παράδοση αντίστοιχων εκδοτικών αφιερωμάτων με θέμα τη Θεσσαλονίκη και την ιστορία της. Κατά τα λόγια του Λ. Ναρ, συγγραφέα των κειμένων, «φιλοδοξεί να αναδείξει την πληθωρική εσωστρέφεια της σύγχρονης πόλης, διατρέχοντας τα εκατό τελευταία χρόνια της ιστορίας της, και να προσφέρει στο οπτικό υπερθέαμα της Θεσσαλονίκης νέες απεικονίσεις». Αυτό επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: πρώτον, με την κριτική ματιά του συγγραφέα και την προσπάθειά του να αποδομήσει την κρυσταλλωμένη εξυμνητική ή νοσταλγική αφήγηση, που για δεκαετίες συντροφεύει το σύνολο σχεδόν των δημοφιλών εικονογραφημένων εξιστορήσεων της πόλης· δεύτερον, μέσω επακριβώς αυτής της εισφοράς νέων απεικονίσεων, καθώς το σύνολο των φωτογραφιών που πλαισιώνουν τα κείμενα είναι σύγχρονη παραγωγή του φωτογράφου Γιώργη Γερόλυμπου, ο οποίος εργάστηκε αποκλειστικά για τη συγκεκριμένη έκδοση.

Καθώς τα κείμενα μάς περνούν από το εθνολογικό και πολιτιστικό μωσαϊκό των αρχών του 20ού αιώνα, τον κοσμοπολιτισμό της Θεσσαλονίκης, αλλά και την ελλιπώς υλοποιημένη πολεοδομική ανασυγκρότησή της μετά την πυρκαγιά του 1917, από την έλευση των προσφύγων, αλλά και τη διάλυση της εβραϊκής κοινότητας κατά την Κατοχή, από την αστική ανάπτυξη και τη λαϊκή κουλτούρα της μετεμφυλιακής εποχής στη μεταπολιτευτική πολεοδομική παρακμή και τους σημερινούς προβληματισμούς για το παρόν και το μέλλον της οικονομικής και πολιτιστικής ζωής της πόλης, οι φωτογραφίες του Γερόλυμπου, με τη χαρακτηριστική ευκρίνεια, την οξύτητα στη λεπτομέρεια και την αυστηρά δομημένη σύνθεση, μας πα-

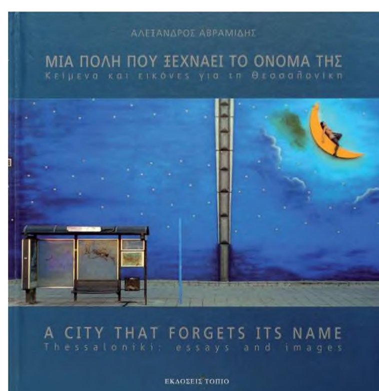


ρουσιάζουν επιβλητικές απόψεις της πόλης και αρχιτεκτονικά "πορτραίτα" πολλών κτιρίων. Αν και η εστίαση του ενδιαφέροντος παραμένει στις πολυφωτογραφημένες περιοχές του κέντρου, της παραλίας και των κάστρων, καθώς και στα λιγοστά αρχιτεκτονικά μνημεία του πρόσφατου παρελθόντος που επιβίωσαν, η φωτογραφική καταγραφή ευχάριστα επεκτείνεται μερικώς και στις πιο "παραμελημένες" εικονογραφικά άκρες της πόλης. Η εξιστόρηση ενός αιώνα προβάλλεται πάνω στη σημερινή όψη της Θεσσαλονίκης, στην οπτική εμπειρία του σημερινού κατοίκου ή επισκέπτη της.

Ο Λέων Ναρ σημειώνει: «Τόσο το κείμενο όσο και οι φωτογραφίες αποτυπώνουν στιγμές του παρελθόντος και του παρόντος μιας πόλης η οποία μοιάζει σήμερα να έχει αλλοιώσει αρκετά στοιχεία της ταυτότητάς της και να έχει περιχαρακώσει την ιστορική της μνήμη». Το ίδιο όμως περιχαρακωμένοι διαφαίνονται και οι δημιουργοί του βιβλίου καθώς, ενόσω και οι δύο φωτίζουν πτυχές ενός παρελθόντος κοσμοπολιτισμού, αποκλείουν από την καταγραφή τους το εμφανέστατο πολυπολιτισμικό, δυναμικό —πολλές φορές συγκρουσιακό— τοπίο των δύο τελευταίων δεκαετιών. Η «ανάδειξη της κοινωνικής ανθρωπογεωγραφίας» και η «περιπλάνηση στον καθημερινό πολιτισμό της πόλης», που η έκδοση υπόσχεται, μένει μετέωρη και ανεκπλήρωτη δίπλα στην αρτιότερη καταγραφή και εξιστόρηση της πολεοδομικής εξέλιξης της πόλης, στην οποία κείμενα και εικόνες μένουν περισσότερο προσηλωμένα. Η αποτύπωση του «πίσω προσώπου της πόλης», που ο συγγραφέας επαγγέλλεται, θα μείνει καλά κρυμμένη πίσω από τις ηλιόλουστες, αρχιτεκτονικές, ευρυγώνιες —και άρα ευρύχωρες— λήψεις ή τις επιβλητικά φωτισμένες, απογευματινές, εξωραϊστικές απόψεις του φωτογράφου. Τέτοιου είδους φιλοδοξία θα απαιτούσε μάλλον διαφορετική προσέγγιση, αν και παράλληλα λίγο θα ενδιέφερε το αγοραστικό κοινό στο οποίο το λεύκωμα απευθύνεται. Θα ήταν άδικο όμως να επιμείνουμε σε αυτήν την αναντιστοιχία. Τόσο η κειμενογραφική όσο και η φωτογραφική αφήγηση προσελκύουν και συγκρατούν τους αναγνώστες μέσα από το συνταίριασμα της νηφάλιας —αν και ανοικτά κριτικής— ματιάς στην ιστορία και της εντυπωσιακής εικονογράφησης που μεταβάλλει ακόμα και στερεοτυπικές εικόνες σε φρέσκια οπτική εμπειρία.





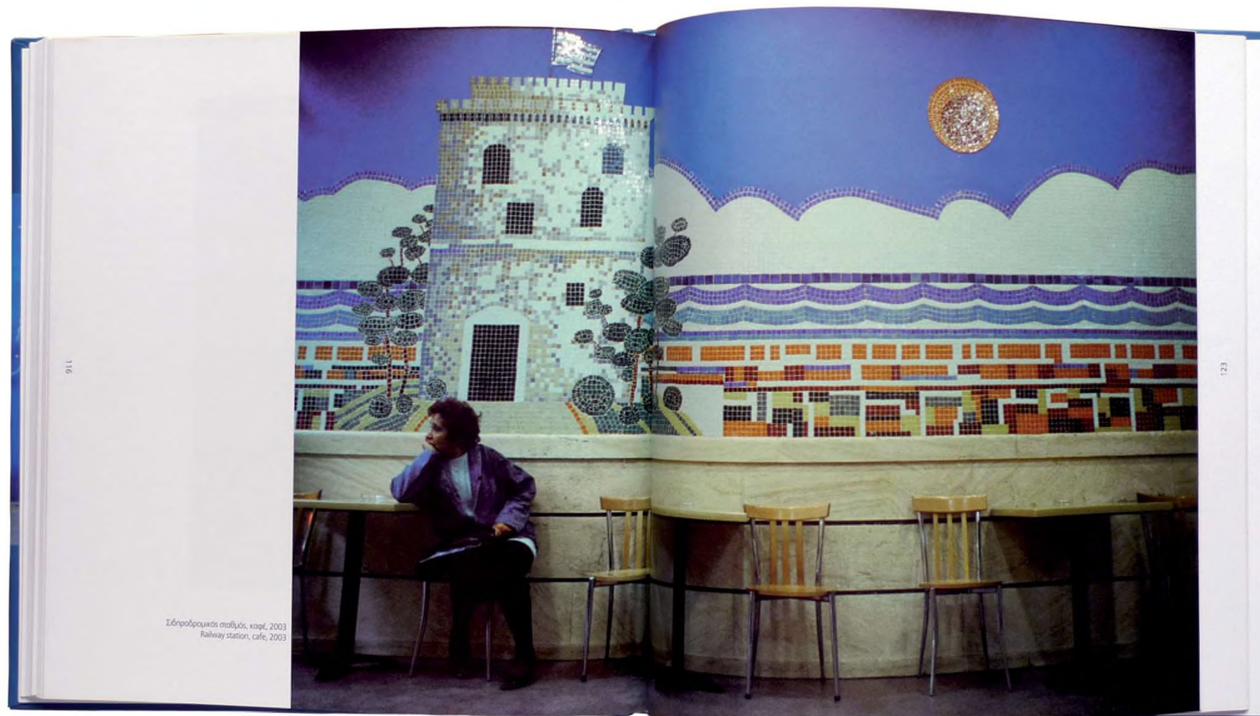


Αλέξανδρος Αβραμίδης
Μια πόλη που ξεχνάει το όνομά της. Κείμενα και εικόνες για τη Θεσσαλονίκη

Κείμενα: Γιώργος Σκαμπαρδώνης, Δημήτρης Ρηγόπουλος, Θανάσης Βικόπουλος, Όλγα Τσαντήλα, Κυριακή Τσολάκη, Κώστας Κουκουμάκας, Παναγιώτης Ιωσηφέλης, Στέφανος Τσιτσόπουλος, Γιώργος Τούλας, Κώστας Καντούρης

Σκληρό εξώφυλλο / 22,6x21,6 εκ. / 142 σελ.
δίγλωσση έκδοση: ελληνικά, αγγλικά
Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Τοπίο & Ιανός 2011

Η δουλειά του Αλέξανδρου Αβραμίδη, γνωστού φωτογράφου της Θεσσαλονίκης, έχει συμπεριληφθεί τα τελευταία χρόνια σε πληθώρα εντύπων. Στο νέο του προσωπικό βιβλίο, ***Μια πόλη που ξεχνάει το όνομά της***, μας παρουσιάζει ένα απάνθισμα από τη φωτογραφική του παραγωγή της τελευταίας δεκαετίας. Οι περισσότερες εικόνες προέκυψαν ως «αποτέλεσμα προσωπικών αναζητήσεων», όπως ο ίδιος τονίζει, ενώ άλλες, τμήμα επαγγελματικών αναθέσεων, με ευκολία αφήνουν το φωτοειδησεογραφικό πλαίσιο αναφοράς τους και εντάσσονται σε ένα αφηγηματικά ανοικτό σύνολο, με κύριο άξονα τη φωτογραφική ματιά του πάνω στην καθημερινότητα της πόλης. Αν και η παρούσα έκδοση συμπίπτει χρονικά με τη φετινή εορταστική συγκυρία και διακριτικά στοχεύει σε ένα αναγνωστικό κοινό που θα αναζητήσει καινούργιες αναπαραστάσεις της πόλης, ο Αλέξανδρος Αβραμίδης δεν επιχειρεί μία εξαντλητική ή έστω χαρακτηριστική καταγραφή της σύγχρονης ζωής και του τοπίου της Θεσσαλονίκης. Η παράθεση των εικόνων προδίδει μία ενεργητικά βιωματική εμπλοκή, σε προσωπικό και επαγγελματικό επίπεδο, με τον τοπογραφικό αλλά και τον κοινωνικό ιστό της πόλης στην οποία μεγάλωσε. Για τον λόγο αυτό, όπως αναφέρει και ο Γιώργος Σκαμπαρδώνης στο προλογικό σημείωμα, «ο άνθρωπος, η ζωντανή παρουσία είναι κυρίαρχη, αλλά και σε δυναμική, οργανική συνομιλία με τα κτίσματα, σύγχρονα, παλιότερα ή αρχαία». Ο Αβραμίδης συνδυάζει την αστική τοπιογραφία με το αυθόρμητο στιγμιότυπο, αλλά και το πορτραίτο που απαιτεί τη συνδιαλλαγή μεταξύ φωτογράφου και εικονιζόμενου. Σε όλες τις παραπάνω προσεγγίσεις, η σχέση του Αβραμίδη με την πόλη, που παίζει ρόλο φόντου, δίνει τον τόνο, το χρώμα και την ατμόσφαιρα της κάθε στιγμής. «Ωστόσο», όπως σημειώνει ο Σκαμπαρδώνης, «δεν φθάνει σε μια δοξαστική, ματαιόδοξη υποστα-

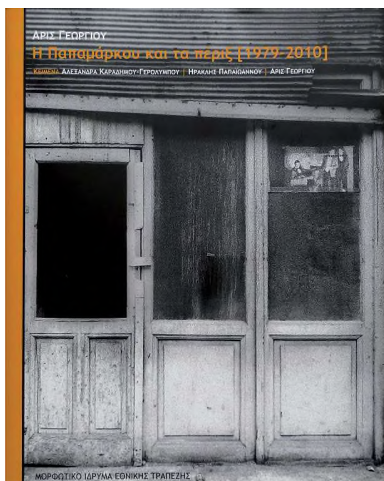


σιοποίηση ή συνδυαστική, τοπικιστική αυταρέσκεια, αλλά πασκίζει να διακρίνει το ουσιώδες, το βαθύτερο, τον κραδασμό της ζωής, σε μια καθημερινή, ιστορική στιγμή, κάτω και πίσω από τα επιφαινόμενα».

Στην προσπάθεια αυτή συμβάλλουν και τα εννέα μικρά κείμενα που τακτικά παρεισφρέουν στη ροή των φωτογραφιών. Γραμμένα από συγγραφείς και δημοσιογράφους με τους οποίους ο φωτογράφος έχει συνεργαστεί στο παρελθόν, αποτελούν σύντομα χρονογραφήματα που διηγούνται, σε έντονο προσωπικό στυλ, αισθήσεις, στιγμές, χαρακτήρες ή ημιφανταστικές ιστορίες, με τη Θεσσαλονίκη να λειτουργεί ως σκηνικό. Οι αφηγήσεις δίνουν τον ρυθμό της συνολικής ανάγνωσης, όχι μόνο γιατί δημιουργούν το νοηματικό πλαίσιο μέσα από το οποίο θα ιδωθούν οι εικόνες, αλλά και γιατί ο ίδιος ο φωτογράφος επέλεξε να διαρθρώσει τη σειρά των φωτογραφιών βασιζόμενος σε μία συνειρμική συνέχεια και αλληλουχία που ξετυλίγεται με βάση την κάθε ιστορία. Αν και ως αφηγηματικός άξονας η παραπάνω επιλογή φαντάζει λογική, η ελλειμματική πολλές φορές αντιστοιχία, αλλά και η συμπερίληψη μερικών επαναλαμβανόμενων αναπαραστατικών μοτίβων αδυνατίζουν το σύνολο. Το εμφανέστερο όμως μειονέκτημα της έκδοσης είναι η μέτρια ποιότητα εκτύπωσης και η άτονη σχεδιαστική του επιμέλεια. Είναι κρίμα, την ώρα που η Θεσσαλονίκη εξυμνείται ως η νοτιοανατολική πρωτεύουσα του graphic design, εκδόσεις με θέμα την πόλη να μην επωφελούνται από τη δημιουργική δεινότητα τόσων εξαίρετων γραφιστών.

Οι αναγνώστες σίγουρα θα χαρούν αρκετές από τις ιστορίες του βιβλίου και πολλές από τις φωτογραφικές αναπαραστάσεις. Αρκετοί μάλιστα, της γενιάς του '80 και του '90, θα ταυτιστούν, ίσως και να συγκινηθούν, με κάποιες αφηγηματικές ή εικονογραφικές αναφορές. Το σύνολο βρίσκει τη δυναμική του στο συνταίριασμα της διάχυτης υποκειμενικότητας του κάθε δημιουργού, πάνω στο οποίο οι προσωπικές προβολές των αναγνωστών αφήνονται ελεύθερες. Ο τίτλος, που δένει όμορφα το όλο έργο, ***Μια πόλη που ξεχνάει το όνομά της***, "κειμενογραφεί" άψογα την εμβληματική εικόνα του εξωφύλλου, μια στάση λεωφορείου μπροστά από το ζωγραφιστό εξωτερικό ενός καμπαρέ, όπου ομοίωμα ημίγυμνης γυναίκας ξαπλωμένης πάνω σε ημισέληνο νωχελικά κοιτάζει πέρα από το φωτογραφικό κάδρο.





Άρις Γεωργίου
Η Παπαμάρκου και τα πέριξ [1979-2010]

Κείμενα: Αλεξάνδρα Καραδήμου-Γερόλυμπου, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Άρις Γεωργίου

Σκληρό εξώφυλλο / 28,7x23,7εκ. / 136 σελ.
Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2011

Το φωτογραφικό βιβλίο *Η Παπαμάρκου και τα πέριξ*, που την άνοιξη του 2011 συνόδεψε την ομότιτλη έκθεση, αν και δεν αποτελεί το πιο πρόσφατο έργο του πολυσχιδούς Άρι Γεωργίου, παρουσιάζει μια ιδιαίτερη χρονική σχέση με τη συγκεκριμένη περιοχή της Θεσσαλονίκης, σχέση που δικαιολογεί την παράθεσή του με τις προηγούμενες εκδόσεις. Ο Γεωργίου από τις αρχές του '70 άρχισε μία επαναλαμβανόμενη, αλλά μη συστηματική, καταγραφή της αγοράς γύρω από την πλατεία Άθωνος, την «κοιλιά της πόλης», όπως τη χαρακτηρίζει η Αλεξάνδρα Καραδήμου-Γερόλυμπου. Το έργο αυτό μόνο άγνωστο δεν είναι στο σχετικό κοινό. Τα δίπτυχα πορτραίτα των επαγγελματιών της περιοχής —ένα ασπρόμαυρο και ένα έγχρωμο με χρονική απόσταση 11 χρόνων— καθιέρωσαν τον Γεωργίου στον κανόνα της σύγχρονης ελληνικής φωτογραφίας. Είναι όμως η πρώτη φορά που το σύνολο του έργου συγκεντρώνεται, επαναπροσδιορίζεται και παρουσιάζεται σε έναν ενιαίο τόμο, που φέρνει μαζί τις πρώτες ασπρόμαυρες καταγραφές των στενών δρομάκων και των μικρομάγαζων με τα μεταγενέστερα πορτραίτα των μαστόρων δίπλα στη σύγχρονη έγχρωμη επαναφωτογράφιση της περιοχής, που αναζητεί ακόμα τους παλιούς ενοίκους, αλλά συνάμα εγγράφει και μερικούς καινούργιους, καθώς και τις γενικότερες αλλαγές που συντελέστηκαν στις χρήσεις και την εμφάνιση της αγοράς. Ο Ηρακλής Παπαϊωάννου επισημαίνει: «Το σύνολο του έργου ανακαλεί ένα κερματισμένο οδοιπορικό τριών δεκαετιών [...] που φανερώνει κάτι από το μυστήριο της τέχνης: πώς δηλαδή η ίδια πρώτη ύλη επιτρέπει την αιώρηση από την εικαστική διαπραγμάτευση στην τεκμηρίωση και τη μελέτη της κοινωνικής πραγματικότητας».

Ο ίδιος ο δημιουργός, πρώην κάτοικος της γειτονιάς, συνειδητοποιεί πως ουσιαστικά εξοικειώθηκε με την αγορά διά μέσου της φωτογραφικής πράξης. «Η επαφή», γράφει, «έστω και σύντομη, για τις ανάγκες της φωτογράφησης, η ανταλλαγή της καλημέρας, ενός καλαμπουριού ή μιας απλής ανώδυνης κοινοτοπίας, η επανάληψή τους, μερικές φορές μια συναλλαγή, σιγά σιγά με έκαναν να αισθάνομαι φίλος, κάτι που βίωνα ως προνόμιο». Το προνόμιο της προσωπικής "επώνυμης" σχέσης ο Γεωργίου το ανταποδίδει στους φωτογραφιζόμενους, όπως και στην ίδια την περιοχή. Η αγορά αναφέρεται με τα ονόματα των οδών της, που λίγοι ξέρουν και ακόμα λιγότεροι γνωρίζουν ότι αναφέρονται σε παλαιούς παιδαγωγούς και διανοουμένους της πόλης — ένα ενδιαφέρον κοντράστ με τους θαμώνες των στενών που διαπιστώνει η Καραδήμου-Γερόλυμπου.[1] Ομοίως, ο κάθε εικονιζόμενος παρουσιά-



Γιώργος Αμπατζής
Ξυλουργός, Παπαμάρκου 45
Φεβρουάριος 1979



Γιώργος Αμπατζής
Ξυλουργός, Παπαμάρκου 45
Απρίλιος 1990

ζεται με πλήρες ονοματεπώνυμο και ιδιότητα, καθώς και τα μαγαζιά με τις διευθύνσεις τους. Όλα τα παραπάνω καταχωρούνται σε έναν αυτοσχέδιο χάρτη της περιοχής. Δίπλα στα παραπάνω, η απόφαση να μην ενταχθούν προφορικές μαρτυρίες, που είχαν αποθησαυριστεί από τον δημοσιογράφο Τ. Βεϊζαδέ κατά τη φωτογράφηση του 1990, μπορεί να θεωρηθεί ως παράλειψη. Η χρονική επένδυση στο έργο του Γεωργίου, πέρα από το να φανερώνει όποια αλλαγή ή αδράνεια στο τοπογραφικό και κοινωνικό πρόσωπο της περιοχής, μαρτυρά τη διαρκώς αλληλοδιαπραγματευόμενη σχέση του φωτογράφου με τον χώρο και τους περιοίκους. Σε μερικές φωτογραφίες θα συναντήσουμε την παλαιότερη εκτυπωμένη εκδοχή ενός πορτραίτου, δώρο από την προηγούμενη φωτογραφική του επίσκεψη. Αλλά και ο ίδιος, διόλου τυχαία, προσλαμβάνει την "ώσμωση" με το συγκεκριμένο περιβάλλον ως "παιδεία".

Το βιβλίο ***Η Παπαμάρκου και τα πέριξ*** έτυχε άριστης επιμέλειας, ύλης και μορφής, γεγονός που το απομακρύνει από οποιαδήποτε απλοϊκά νοσταλγική ανάγνωση. Όπως προειδοποιεί ο Παπαϊωάννου, «η ανάμνηση μέσω εικόνων είναι ένας επιλεκτικός καθρέφτης που δίνει μορφή σε ένα παρελθόν που συχνά μοιάζει καλύτερο από ό,τι η πραγματικότητα θα δεχόταν να επιβεβαιώσει». Πέρα από την πολλαπλώς δικαιολογημένη κριτική του φωτογράφου και των κειμενογράφων για τον σημερινό χαρακτήρα της περιοχής, στις δύο γενικές λήψεις της περιοχής, του 1974 και του 2009, οι νεαρές πολυκατοικίες της πρώτης δείχνουν γερασμένες στη δεύτερη, ενώ τα χαμηλά ταλαιπωρημένα μαγαζάκια φαντάζουν αναγεννημένα. Θα ήταν ευχής έργον να βλέπαμε κι άλλες —αντίστοιχα επιτυχείς— φωτογραφικές εκδόσεις, που να μη μένουν μόνο στην εικονογραφική "διάσωση" και δημιουργική ενασχόληση με ένα παρελθόν της πόλης που φθίνει, αλλά που να αναδεικνύουν το προκλητικά ετερόκλητο και αστείρευτα εμπνευστικό παρόν της. ■

1. Αξίζει να σημειωθεί πως το κοντράστ αυτό αναπαράχθηκε συνειδητά κατά την πρώτη δημόσια έκθεση υλικού από την περιοχή, που έγινε το 1979 με τίτλο *Πορτραίτα Γνωστών και Αγνώστων*, όπου τα πορτραίτα του Γεωργίου στήθηκαν δίπλα σε αυτά γνωστών προσωπικοτήτων της πολιτιστικής ζωής της πόλης που είχε φωτογραφήσει ο Γιάννης Βανίδης.





του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.



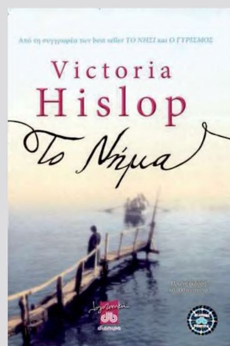
Βασίλης Ι. Τζανακάρης

Ο «Κόκκινος Σουλτάνος»
Ο Αβδούλ Χαμίτ και η άγνωστη Θεσσαλονίκη

Μεταίχμιο 2011, 533 σ.

«Η κοφτερή ματιά του ταλαντούχου συγγραφέα και η επιμονή του λειτουργούν σαν μπούσουλας για την καλύτερη πλεύση του στα άδυτα της Ιστορίας...» γράφει στον πρόλογο του βιβλίου ο Θωμάς Κοροβίνης. Καταξιωμένος συγγραφέας (και πριν από τα τελευταία, "ευπώλητα" έργα του ***Δακρυσμένη Μικρασία, Στο όνομα της προσφυγιάς, Εις θάνατον. Η δίκη και η εκτέλεση των Έξι***) ο Β. Τζανακάρης, ανιχνεύει και παρουσιάζει, με το δικό του γλαφυρό ύφος, την πολυκύμαντη ζωή του "καταραμένου" σουλτάνου Αβδούλ Χαμίτ, που συνδέθηκε με ιστορίες αίματος και οργίων (και αμύθητων —και μυθολογημένων— θησαυρών), και εντέλει και με τη Θεσσαλονίκη, όπου εξορίστηκε έκπτωτος πλέον, την άνοιξη του 1909, σε κατ' οίκον περιορισμό στην έπαυλη Αλλατίνη (ώς το 1912 – ο «κόκκινος σουλτάνος» πέθανε το 1918 στην Κωνσταντινούπολη).

Αξιοποιώντας τα δημοσιεύματα των ελληνικών και ξένων εφημερίδων εποχής (***Ο Φάρος της Θεσσαλονίκης*** έχει την τιμητική του), ο συγγραφέας ζωντανεύει πειστικά μια ολόκληρη εποχή και μας μεταφέρει με την αφήγησή του —που συχνά παραπέμπει σε πλάνα κινηματογραφικής ταινίας, ιδίως με τις περιγραφές του στο πρώτο μέρος, «Ένα τρένο τρέχει μες στη νύχτα»—, στη Θεσσαλονίκη των Νεοτούρκων, στην πόλη του 1909, τόπο όχι μόνο πολιτικών ζυμώσεων, συγκρούσεων και απεργιών αλλά και σύγχρονων "θαυμάτων", όπως π.χ. τα τραμ που μεταφέρουν κάθε μέρα «πλήθωρα περιέργων» γύρω από τη βίλα Αλλατίνη και όπως τα νέα αυτοκίνητα που διανύουν με «αστρονομική ταχύτητα» τους δρόμους της πόλης, το γυμναστήριο του «Μακεδονικού Γυμναστικού Συνδέσμου» και ο μέγιστος κινηματογράφος «The Royal Vacui» στον κήπο του Λευκού Πύργου...



Victoria Hislop

Το Νήμα

Διόπτρα 2011, 607 σ.

«Παγκοσμίως πολυδιαβασμένη» η V. Hislop, αναλαμβάνει —μετά το "σουξέ" που είχε το βιβλίο της και η τηλεοπτική σειρά ***Το νησί*** [: Σπιναλόγκα]— να αφηγηθεί την ιστορία δύο ανθρώπων που έζησαν στα πιο συγκλονιστικά χρόνια της ιστορίας της Θεσσαλονίκης.
Ξεκινάει ουσιαστικά από την πυρκαγιά του 1917 (που η συγγραφέας τη ζωντανεύει με επιτυχία), περνάει μέσα από τον καιρό των προσφύγων και τα ζοφερά χρόνια της Κατοχής και καταλήγει στον ... πρόλογο του βιβλίου, δηλαδή στις σκηνές που διαδραματίζονται στη σημερινή παραλία των «φραπέδων», απ' όπου ξετυλίγεται ως φλας-μπακ το νήμα της ιστορίας των ανθρώπων και των οικογενειών, μπλεγμένο αξεδιάλυτα με την ιστορία της πόλης.
Φαίνεται πάντως ότι το "σκηνικό" με την ιστορική τοπογραφία της πόλης περιγράφεται με τόση ενάργεια, ώστε όχι λίγες αναγνώστριες του βιβλίου να αναζητούν στις μέρες μας τα ίχνη της οδού Ειρήνης στην Άνω Πόλη και να απογοητεύονται επειδή δεν τα βρίσκουν, καθώς δεν υπήρξε ποτέ οδός Ειρήνης πάνω από τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, παρά μόνο στη φαντασία της συγγραφέως για τις ανάγκες της μυθοπλασίας...



Γιάννης Μέγας

Η απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης, 1912-1913
Εικονογραφημένη εξιστόρηση

Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2011, 259 σ.

Στηριγμένος σε πλούσιο και σπάνιο φωτογραφικό υλικό (απ' την προσωπική συλλογή του), σε δημοσιεύματα εφημερίδων, σε απομνημονεύματα των πρωταγωνιστών της εποχής, στις πολεμικές εκθέσεις του Γενικού Επιτελείου Στρατού και σε εκτεταμένη βιβλιογραφία, ο Γιάννης Μέγας προσφέρει σ' έναν καλαίσθητο τόμο την πληρέστερη εικονογραφημένη εξιστόρηση για την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης (1912-1913). Με άξονα αυτό το γεγονός-ορόσημο, ο συγγραφέας εξετάζει και όλα τα θέματα τα συνυφασμένα με τη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία: π.χ. τη στάση της Εβραϊκής Κοινότητας μετά την απελευθέρωση, την αποκατάσταση των προσφύγων, τη δολοφονία του βασιλέα Γεωργίου Α΄, τον δεύτερο βαλκανικό πόλεμο, τη Συνθήκη του Βουκουρεστίου κ.ά.)
Μια πολύτιμη έκδοση για όλους τους φιλέρευνους και μερακλήδες αναγνώστες της ιστορίας της πόλης.

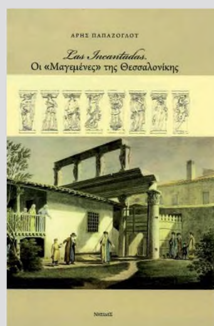


Γιώργος Κοτανίδης

Όλοι μαζί τώρα!

Αθήνα, Καστανιώτης 2011, 519 σ.

Άνθρωπος του θεάτρου και του βιβλίου, ο Γιώργος Κοτανίδης, Σαλονικιός και υποψιασμένος από νωρίς, μας παίρνει από το χέρι και μας συνοδεύει σ' ένα άκρως ενδιαφέρον αυτοβιογραφικό οδοιπορικό με βιωματικές μνήμες και εικόνες, που ξεκινάνε από τα φοιτητικά του χρόνια στο Πανεπιστήμιο της πόλης (Φ.Ο.Θ.Κ. κτλ.), διέρχονται μέσα από τη φοβερή νύχτα της 22ας Μαΐου 1963 (δολοφονία Γρ. Λαμπράκη), που την έζησε και την αποδίδει με συναρπαστικό τρόπο, και συνεχίζουν μέσα απ' το «Ελεύθερο Θέατρο» και την ***Ιστορία του Αλή Ρέτζο***, για να καταλήξει στα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας, όταν «μετά την παράσταση και τα χειροκροτήματα ακολουθούσαν τα κυνηγητά, οι συλλήψεις, τα βασανιστήρια και η φυλακή». Ένα έξοχο προσωπικό αφήγημα, κυρίως για τους αναγνώστες που ξεχνιούνται στις σελίδες ενός βιβλίου αλλά και για τους ανιχνευτές της ιστορίας της θεατρικής μας ζωής και των αγώνων στην περίοδο της χούντας.



Άρης Παπάζογλου

Las Incantadas
Οι «Μαγεμένες» της Θεσσαλονίκης

«Νησίδες», 2011, σ. 170

Μια εμπεριστατωμένη προσέγγιση σ' ένα θέμα που κεντρίζει πάντα το ενδιαφέρον των Θεσσαλονικέων. «Οι Μαγεμένες» της Θεσσαλονίκης, γνωστές με την ισπανοεβραϊκή τους ονομασία Las Incantadas, ένα εντυπωσιακό σύμπλεγμα ανάγλυφων μορφών στην αγορά της πόλης, εκτίθενται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου, μετά την αρπαγή τους τον 19ο αιώνα από τον «Έλγιν» της Θεσσαλονίκης, τον Ε. Μίλλερ. Θεμελιώνοντας τη μελέτη του σε αφηγήσεις περιηγητών, ανασκαφικά ευρήματα, ιστορικές και αρχαιολογικές εργασίες και δημοσιεύματα εφημερίδων (π.χ. *Μακεδονία* της 23.4.1939) —θυμίζω εδώ εν παρενθέσει ότι στην εποχή μας η πρώτη δημοσιογραφική έρευνα έγινε από τον Γιώργο Κορδομενίδη (περ. *Το Τέταρτο*, τχ. 16, Αύγουστος 1986)—, ο συγγραφέας παρουσιάζει μια ολοκληρωμένη εικόνα του τόσο δημοφιλούς στην πόλη αλλά και τόσο γνωστού-αγνώστου μνημείου, που σφραγίζει τη διαχρονική πολιτιστική φυσιογνωμία της.



Γιάννης Χρυσάφης
Αλ. Κόππολα
Αντ. Φερράρι
(επιμ.)

Εβραίοι της Θεσσαλονίκης - 1943
Τα ντοκουμέντα της ιταλικής ανθρωπιάς

Μετάφραση: Fl. Molcho, 111 σ.

Μέσα από σημαντικά τεκμήρια, κυρίως ιταλικά διπλωματικά έγγραφα (1935-1943) και μαρτυρίες, φωτογραφίες και άλλα ντοκουμέντα, το λεύκωμα αναδεικνύει την ηρωική και τελικά καρποφόρα προσπάθεια σ' εκείνα τα ζοφερά χρόνια της γερμανικής κατοχής της Θεσσαλονίκης, να διασωθούν από την εξόντωση (Άουσβιτς, Νταχάου κτλ.), 251 Εβραίοι ιταλικής καταγωγής. Όσοι διαβάσουν σήμερα πίσω από τις γραμμές των εγγράφων του Γενικού Προξενείου Ιταλίας στην πόλη μπορούν όχι μόνο να συναρμολογήσουν γνωστά και άγνωστα στοιχεία αλλά και να νιώσουν κάτι από την αγωνία και την οδύνη εκείνων των απάνθρωπων ημερών.



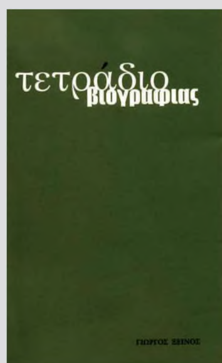
Φαίδων Γιαγκιόζης

Θεσσαλονίκη 1912-2012
Ο συναρπαστικός αιώνας

Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών & Εκδόσεις αδελφών Κυριακίδη 2011, 770 σ.

Σ' αυτήν την εντυπωσιακή έκδοση, ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Φαίδων Γιαγκιόζης ιχνηλατεί τη γενέθλια πόλη και τις μνήμες της από την εποχή της απελευθέρωσης (1912) μέχρι τις μέρες μας. Συνεισφέρει έτσι στο ιστορικό και πολιτιστικό απόθεμα της ιστορίας της Θεσσαλονίκης πολλές πληροφορίες, τεκμήρια και θαυμάσιες εικόνες, αλλά και μια ενδιαφέρουσα ματιά.
Στο ερώτημα «ποια δύναμη κρατάει όρθια τη Θεσσαλονίκη;», ο Φ. Γιαγκιόζης υποστηρίζει ότι απάντηση μπορούν να δώσουν μόνο όσοι έχουν νιώσει τη δύναμη του Βαρδάρη, άφησαν να τους θωπεύσουν τα μελτέμια του Θερμαϊκού, ανέβηκαν τα δρομάκια της Άνω Πόλης, κουβέντιασαν με πρόσφυγες και αισθάνθηκαν ότι τα πάντα γύρω τους έχουν γίνει τσιμέντο...
Ένας ογκώδης τόμος, απαραίτητο εργαλείο για τους ιχνηλάτες των διαδρομών της πόλης στον χρόνο.

ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

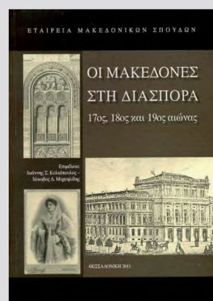


Γιώργος Ξεινός

Τετράδιο βιογραφίας

Θεσσαλονίκη, Parkerstergs 2011, 255 σ.

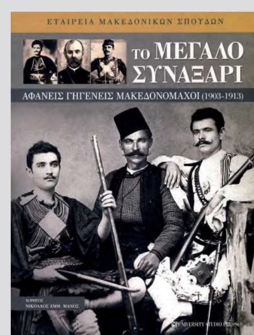
Μυθιστορηματική ανάπλαση της ζωής και της δράσης στον χώρο της παιδείας του Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανού και την εποχή του, στην Ίμβρο, στο Άγιο Όρος, στο Αϊβαλί, στη Θεσσαλονίκη, στη Βενετία, στην Κέρκυρα και στην Κωνσταντινούπολη.



Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, Ιάκωβος Δ. Μιχαηλίδης (επιμέλεια)

ΟΙ ΜΑΚΕΔΟΝΕΣ ΣΤΗ ΔΙΑΣΠΟΡΑ
17ος, 18ος και 19ος αιώνας

Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών 2011, 462 σ.



Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών

ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΣΥΝΑΞΑΡΙ
ΑΦΑΝΕΙΣ ΓΗΓΕΝΕΙΣ ΜΑΚΕΔΟΝΟΜΑΧΟΙ (1903-1913)

Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών 2011, 418 σ.



Η Εταιρεία | Εταίροι

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΚΚΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
ALUMIL ΜΥΛΩΝΑΣ Α.Ε.
Ν. ΓΛΕΟΥΔΗΣ ΚΑΒΕΞ Α.Ε.
ΔΟΜΟΤΕΧΝΙΚΗ Α.Ε.
Κ. & Ν. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ Α.Β.Ε.Ε.
ΖΑΝΑΕ Α.Ε.
ISOMAT Α.Β.Ε.Ε.
Ε. Ν. ΜΑΝΟΣ ΕΠΕ
MANTINIA SHIPPING COMPANY S.A
ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Α. ΜΠΟΥΜΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ε.Ε
ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α.Τ.Ε.
Ε. Γ. ΠΑΣΣΙΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
PELOPAC Α.Β.Ε.Ε
ΣΑΝΗ Α.Ε.
ΣΑΡΑΝΤΗ ΛΟΥΚΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α.Ε.
ΦΛΩΡΕΝΤΙΝ ΤΖΕΚΗ
ΤΡΑΜΠΟΥΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Α.Ε.
ΑΦΟΙ ΧΑΪΤΟΓΛΟΥ ΑΒΕΕ
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ

Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ....

____

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

____

Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού

____

Οδός και αριθμός Περιοχή / Τ. Κ. / Πόλη

____

Επάγγελμα e-mail

____

Τηλέφωνα Α.Φ.Μ. Δ.Ο.Υ.

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ....

Στοιχεία του παραλήπτη:	Στοιχεία δωρητή:
Όνομα	Όνομα
Επώνυμο	Επώνυμο
Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού	Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού
Διεύθυνση	Διεύθυνση
Τ. Κ. / Πόλη	Τ. Κ. / Πόλη
Τηλέφωνα	Τηλέφωνα)
e-mail	Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.

Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω σε:
☐ Τράπεζα Πειραιώς, Αρ. Λογ/σμού: 5237 – 011001 – 350
☐ Τράπεζα Eurobank, Αρ. Λογ/σμού: 0026.0206.14.0200970463
☐ Τράπεζα Ε.Τ.Ε., Αρ. Λογ/σμού: 210/481137-20 ☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη
☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ______________________

(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ΠΛΗΡΩΜΕΝΟ ΤΕΛΟΣ	Α
PORT PAYE	PRIORITY
Κ.Τ.Θ. 20 Αρ.Αδ. 136	
ΕΛΛΑΣ–HELLAS	





ΑΠΑΝΤΗΤΙΚΟ ΔΕΛΤΑΡΙΟ
Αριθμός Πελάτη 4106-0015

(Ταχ. Κώδικας Ταχ. Γραφείου-Πόλη)
54012 Θεσσαλονίκη

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ



ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.peebe.gr

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

17

ISSN 1108-5452

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ